



Universidad de San Andrés

Departamento de Ciencias Sociales

Maestría en Periodismo

Dirección teatral: esos demiurgos invisibles

Hacia una mirada introspectiva de tres generaciones diferentes y de los hilos que mueven en la creación de sus puestas en escena en el teatro independiente de la Ciudad de Buenos Aires.

Autora: María Sol Oliver

DNI: 26571046

Director/Mentor de Tesis: Mag. María Silvana Lotto

Co-directora: Lic. Sandra Commisso

Buenos Aires, 31 de agosto de 2018



Dirección teatral: esos demiurgos invisibles

Hacia una mirada introspectiva de tres generaciones diferentes y de los hilos que mueven en la creación de sus puestas en escena en el teatro independiente de la Ciudad de Buenos Aires.

Maestría en Periodismo
Magíster en Periodismo
María Sol Oliver
Directora: Mag. María Silvana Lotto
Co-directora: Lic. Sandra Commisso
Buenos Aires, 31 de agosto de 2018

Comité de tesis

Agradecimientos

A mi familia, que siempre me apoyó, especialmente mis padres, Graciela Larrivey y José Raúl Oliver, y mis hermanas: Carolina, Oriana, Irina y María. A mis amigos, principalmente Adrián Pertoldi, Fiorella Palmucci, María del Pilar Melo, Leo Medina, Adrián Uribe, Roxana Cirigliano y a muchos otros que me acompañan y me bajan a tierra. A Silvana Lotto, fundamentalmente por su calidad humana, a Sandra Commisso, por su generosidad y su talento. Todos ellos saben lo importante que fue todo este proceso para mí, y lo valoran.

A Renata Marinelli, por estar siempre ahí apoyándonos.

A todos y cada una de las personas que entrevisté por abrirme sus pequeños universos y compartirlos conmigo, sin ellos nada de esto hubiese sido posible.

Por último, pero no por eso menos importante, a Mágica y Benito, mis gatos y compañeros de desvelo.

Índice

Introducción	1
Teatro independiente en Buenos Aires	9
¿A qué nos referimos?	9
EL Teatro del Pueblo	9
Algunos antecedentes	12
Contexto y Evolución Histórica	13
A. 1930 a 1945. El nacimiento del teatro independiente	13
B. 1946 a 1959. Consolidación del teatro independiente.....	15
El teatro independiente del período.....	17
Nuevo Teatro y el Teatro Popular Independiente Fray Mocho.....	19
C. 1960 a 1973. Entre la modernización y la radicalización política.....	20
¿Qué pasa con el teatro independiente?.....	21
D. 1973 a 1983. Represión y genocidio.....	22
Teatro Abierto.....	24
E. 1983. Regreso a la democracia: Postdictadura.....	26
F. Algunas cuestiones sobre el presente.....	28
Francisco Lumerman, el niño eterno	31
Claudio Tolcachir, la estrella de rock del teatro independiente	47
Mauricio Kartun, genio y figura	65
Apartado metodológico: A desandar el camino	84
¿Benditas sean las ideas y los datos!	85
¿Qué es eso de “lo incapturable”?	86
El director teatral como “demiurgo invisible”	88
¿Por qué el teatro independiente?	89

Objeto de estudio: tres directores bajo la lupa	90
El género narrativo que nos alumbra	92
El proceso propiamente dicho	94
Conclusión	101
Bibliografía	105

Introducción

Hace diez años conocí por trabajo a una de las más destacadas y prestigiosas figuras de la danza contemporánea argentina, el director y coreógrafo, Oscar Araiz. No precisamente de bailarina –aunque la verdad me hubiera encantado- sino de periodista, que no está nada mal (vaya rol que le hace conocer a una tantas personas interesantes).

En aquel momento escribía para el diario La Nueva Provincia de Bahía Blanca, en la sección arte y espectáculos. Cubría, específicamente, conciertos de la Orquesta Sinfónica Provincial de la Ciudad, agrupaciones de cámara, a veces el Coro Estable, otras el Ballet del Sur y entrevistaba a músicos y directores de orquesta, muchos de los cuales venían como invitados de otros lugares del país o del extranjero.

Si hay algo que caracteriza a esa ciudad es el movimiento cultural, lo que le daba mucha agilidad a mi trabajo y extendía los márgenes de los encargos periodísticos que me hacían. Así se dibuja el contexto de que aquel sábado a la tarde: estoy en mi escritorio, en la redacción, cuando se me acerca el editor y me pide que vaya a la conferencia que media hora más tarde daría el mismísimo Araiz en el auditorio de la Universidad Nacional del Sur (UNS). Me dice que trate de hablar con él y “le haga una notita”. Así, “tranqui, total es para que salga en el diario del lunes”.

Ok, ahí fui, aunque no “tan tranqui”. Después de escucharlo y tomar notas, esperé a Araiz en la puerta de la UNS. Combinamos una entrevista para el domingo, a la mañana temprano, en la confitería del Hotel Muñiz donde se hospedaba. Y todo esto viene a cuento, a modo de anécdota, porque ese fue el lugar y el momento donde ocurrió algo revelador para mí (conmover hasta la médula) y no solo a nivel personal. Ese hecho

marcó de alguna manera mi posición como periodista, mi modo de ver y entender el mundo para luego comunicarlo que es, en definitiva, el objeto de esta profesión.

Nos sentamos. Oscar Araiz también es bahiense, o “casi bahiense”. Nació en Punta Alta pero pasó su infancia y parte de su adolescencia entre Bahía Blanca y la Ciudad de Buenos Aires, hasta que a los 15 se radicó en La Plata para comenzar su carrera artística en el Teatro Argentino. Así que, café mediante, empezamos a hablar de esas cosas... de irse y crecer, o crecer e irse, y después volver -cada tanto- como visita célebre.

“Estos viajes son muy especiales para mí. No puedo caminar por estas calles y mostrarle los fantasmas que se asoman por todas partes, las ausencias y los vacíos”, me dijo con ojos vidriosos de niño triste. Hizo una pausa al terminar la frase que nunca olvidé y acompañó ese silencio suspensivo, cargado de nostalgia, con el movimiento de su brazo izquierdo que se extendía –como en cámara lenta- y señalaba hacia el otro lado de la ventana que separaba el hotel del resto de la ciudad. En la vereda de enfrente había un estacionamiento a “cielo abierto”, cuyas paredes -descascaradas, altas y también tristes- lindaban con las persianas cerradas de dos locales comerciales. “Ahí, en ese lugar –ese mismo que estaba señalando- bailé por primera vez”.

Tuve ganas de llorar y, por qué no, de pegar un salto al otro lado de la mesa para abrazarlo. Ahí, había bailado por primera vez siendo apenas un niño. Había improvisado sus movimientos libres sobre *La consagración de la primavera* de Stravinski. Ahí mismo, en el piso de arriba de las famosas tiendas New London, su primera maestra de baile –apenas lo vio- le dijo: “vos vas a ser coreógrafo”. Y ella era (dato desconocido para mí hasta ese entonces) ni más ni menos que Élide Locardi ¡Pero Élide Locardi! Sí, una de las pioneras de la danza moderna en la Argentina de la década del 40.

No estaría siendo honesta si no declaro que esto me sacudió por dentro, pero por fuera mantuve una solemnidad periodística de lujo para un domingo a la mañana, como si hubiera sido lunes o miércoles, o cualquier otro día, pero solemnidad al fin. Y madurez. Quiero decir, no lloré, ni salté de la silla, ni lo abracé. Cero exclamación, ciento por ciento atención y ojos abiertos. Lo juro.

Lo que también es cierto es que me cayeron todas las fichas juntas y me di cuenta que la historia pasaba por ahí. ESA era la historia. A partir de ESO que acababa de ver y escuchar, como de esa impronta de una infancia melancólica y desarraigada que se había colado en la conversación, cobraban sentido sus obras: *Estelle* (1989), *Los cuatro temperamentos* (1994), *Boquitas Pintadas*, sobre la novela de Manuel Puig (1998), *Torito*, también sobre el cuento de Cortázar (2000) o *Númen* (2002), como quizás todas las demás. Quizás no hubiesen llegado a ser tales de no ser por la subjetividad, la sensibilidad y las vivencias de ese hombre que ahora estaba sentado enfrente mío.

El tiempo hizo que me viniera a vivir a la Capital, que hiciera la Maestría en Periodismo de Clarín y la Universidad de San Andrés. Pasaron por mis manos obras de periodistas-escriitores como Leila Guerriero, Josefina Licitra, Julio Villanueva Chang, Martín Caparrós, Leonardo Faccio, Cristian Alarcón, Javier Sinay, Juan Villoro, Mariana Enríquez, Sonia Budassi, Daniela Pasik, Gabriela Wiener. Volví a caer en García Márquez, volví a caer en Cortázar, llegué a “San Kapuscinski” y Gay Talese, me deleité con John Hersey y con muchísimos otros que me resulta imposible enumerar en una lista.

Empecé a ver e interesarme más por el teatro. Porque vivir en Buenos Aires tiene ciertos rituales mucho más acentuados que otros lugares del interior y no se puede vivir en una ciudad como ésta sin estar atravesado por el teatro y por el tango.

Siguió inquietándose el oficio del director, del creador, del “dios demiurgo”, de ese que está y no está, del que podés agarrar medio al pasar si te colás en algún ensayo, del que teje los hilos invisibles de todo lo que se ve y se oye en escena ¿Qué hay detrás de esas obras que a uno lo conmueven? ¿Qué hay detrás de los directores? O, mejor dicho, quiénes son. Pregunta enorme, si las hay.

Así llego a este trabajo, con el género narrativo, los perfiles periodísticos y la riqueza de la no ficción en una mano. Con la otra, colgándome del teatro independiente como “visitante”, como espectadora y como curiosa, al fin de cuentas. Con un lema: los datos solos no dicen nada, no significan nada: y ya no importa si hablamos de arte, de política, de economía o de fútbol. Sin un hilo conductor de causas, consecuencias e historias que se entrelazan entre sí –de múltiples maneras- no tenemos nada que contar, no tenemos realidad por entender. Finalmente, no tenemos periodismo. Aunque en la “era de la información” y en el “reino de las redes sociales”, la velocidad es la *vedette* que se empecina en machacarnos –una y otra vez- que lo único que importa es el dato y la primicia.

Desde mi humilde posición considero que tener un ladrillo no significa tener un edificio, y mucho menos un hogar. El dato, para las escuelas y los posgrados en periodismo, solamente es un punto de partida. Nada más. Y hay que chequearlo mil veces y cruzarlo con muchos otros para poder tener la nota. Al menos de calidad.

Lo que sigue a continuación, en las próximas más páginas, son tres perfiles periodísticos que intentan aproximarse a tres directores representativos del teatro independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Porque si bien hay una historia –muy rica, por cierto- que está contada en el primer capítulo, este género –o más bien subgénero- dentro de la narrativa,

y de la no ficción, nos ayudará a comprenderlo desde otro lugar o, al menos, con otra mirada. Si se observan las diferentes caras de un prisma de cristal, el reflejo de la luz, hará que veamos los distintos colores, esa es un poco mi ambición.

Por los diversos entrecruzamientos del teatro independiente –de los que hablaré más adelante- y de su riqueza, los tres artistas seleccionados para este trabajo además de directores, son dramaturgos, actores¹ y docentes que pertenecen a tres generaciones distintas aunque con puntos de conexión entre sí. Ellos son Francisco Lumerman (nacido en 1982), Claudio Tolcachir (1975) y Mauricio Kartun (1946).

A través de sus respectivos perfiles intento descubrir las conexiones entre sí y sus marcas particulares. Los tres se encuentran en distintos estadios de sus carreras: el primero está en sus comienzos, con varias distinciones y puestas en escena; el segundo, en una etapa floreciente de su carrera, ya consagrado a nivel nacional e internacional, y el último resulta uno de los grandes referentes del teatro argentino, con una gran carrera y aun dando frutos de su talento y experiencia. Resumo sus trayectorias, a modo de presentación:

Francisco Lumerman (1982): Estudió actuación en Andamio 90, luego con Claudio Tolcachir y Luciano Suardi. Es egresado de la carrera de dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), que dirigió Mauricio Kartun desde su creación hasta 2001.

Desde 2004, escribe y dirige sus propias producciones. Con su obra *Te encontraré ayer* (2008) ganó el primer premio del concurso Germán Rozenmacher, en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de la ciudad de Buenos Aires, entre otras distinciones.

¹ La única salvedad, en este caso es Mauricio Kartun, quien si bien cuenta en su trayectoria con formación actoral y la ejerció en algunos momentos en su juventud, no es una actividad que realice o que le interese ejercer en la actualidad.

En 2009 fue seleccionado por el Kennedy Center Performing for Arts, en Washington y Nueva York, para participar del "Cultural Visitors Programs" para directores.

En 2014 estrenó otra de sus obras, *Como tu vida también la mía*, en el Festival Theatre Shpektakel de Zurich. Desde 2015 tiene su propia sala de teatro, Moscú, donde también imparte clases. Actualmente dirige *No daré hijos, daré versos*, en Timbre 4, dentro del II Festival de Dramaturgia América Europa y *El amor es un bien*, de su propia autoría, en la sala Moscú.

Claudio Tolcachir (1975): Comenzó su formación en el Instituto Vocacional de Arte "Manuel José de Lavardén" y en la escuela Andamio 90. Luego junto a otros directores como Juan Carlos Gené y Verónica Oddó.

Durante la crisis de 2001 creó el espacio Timbre 4, donde comenzó a dar cursos y ensayar sus primeras obras como director. El estreno y la exitosa repercusión de *La omisión de la familia Coleman* en 2005 (aún en cartel) lo posicionó en el escenario nacional e internacional como director. La obra, de la que es también autor, fue invitada a distintos festivales internacionales. Luego estrenó *Tercer cuerpo* y en 2010 *El viento en un violín*, primero en Francia y luego en Argentina, entre otras, que continuaron presentándose en varios países.

Además de las obras de su autoría, Tolcachir también dirigió otras como *Chau Misterix* (de Mauricio Kartun), *Lisístrata* (Aristófanes), *Atendiendo al Sr. Sloane* (Joe Orton), *Todos eran mis hijos* (Arthur Miller), *Buena gente* (David Lindsay-Abaire), *¡Ay, amor divino!* (Mercedes Morán) o *La chica del adiós* (Neil Simon), entre otras del circuito comercial.

También recibió distinciones como el Diploma al Mérito de los premios Konex al Espectáculo, como uno de los cinco mejores directores de teatro de la década (2011), y

más recientemente el Diploma al Mérito de los premios Konex al Espectáculo como mejor escritor de teatro (2014).

Mauricio Kartun (1946): Estudió Dirección Teatral a partir de 1968, primero con Jorge De La Chiessa y luego con Oscar Fessler. En 1969 estudió Dramaturgia con Pedro D'Alessandro y en 1978, con Ricardo Monti. Ese mismo año estudió actuación con Augusto Boa.

Tiene una intensa trayectoria como docente. Creó la carrera de Dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) junto con Roberto Perinelli en 1992, y también la dirigió hasta 2001. Realizó su actividad pedagógica tanto en instituciones del país como en el exterior. Dictó numerosos talleres en España, Brasil, México, Cuba, Colombia, Chile, Venezuela, Uruguay, Bolivia y Puerto Rico.

Como director hizo la puesta en escena de numerosas y renombradas obras como *Civilización... ¿o barbarie?*, *Gente muy así*, *Chau Misterix*, *El clásico binomio*, una versión de *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, *La Madonnita*, *El niño argentino*, *Ala de criados*, *Salomé de chacra* y *Terrenal*, que desde 2014 está en cartel en el Teatro del Pueblo.

Ha recibido más de 40 distinciones, entre ellas el Primer Premio Nacional de Literatura Dramática, Primer Premio Municipal de Teatro, Konex de Platino, ACE de Oro de la Asociación de Cronistas del Espectáculo, Clarín Espectáculos, Premio de Honor Argentores, Premio a la Inteligencia de los Argentinos Perfil, Prensario, Fondo Nacional de las Artes, Teatro del Mundo, Leónidas Barletta, María Guerrero, Teatro XXI, Trinidad Guevara, Medalla del Bicentenario (como Personalidad destacada de la Ciudad de Buenos Aires), Premio Radio Nacional a la Trayectoria.

También se desempeñó como curador del Festival Internacional de Teatro en Buenos Aires, en las ediciones 1999, 2001 y 2003.

Para finalizar, y como broche de oro del “quehacer periodístico”, haré una revisión metodológica y fundamentada de lo que aquí se presenta.

Como cierre, me permito rescatar las palabras de una columna escrita por Leila Guerriero, publicada en el suplemento Babelia del diario *El País*, de España, en 2010 y recogida en su libro *Zona de obras*:

Para ser periodista hay que ser invisible, tener curiosidad, tener impulsos, tener la fe del pescador –y su paciencia-, y el ascetismo de quien se olvida de sí –de su hambre, de su sed, de sus preocupaciones- para ponerse al servicio de la historia de otro. Vivir en promiscuidad con la inocencia y la sospecha, en pie de guerra con la conmiseración y la piedad. Ser preciso sin ser flexible y mirar como si se estuviera aprendiendo a ver el mundo. Escribir con la concentración de un monje y la humildad de un aprendiz. Atravesar un campo de correcciones infinitas, buscar palabras donde parece que ya no las hubiera. Llegar, después de días, a un texto vivo, sin ripios, sin tics, sin autoplagios, que dude, que diga lo que tiene que decir –que cuente el cuento-, que sea inolvidable. Un texto que deje, en quien lo lea, el rastro que dejan también, el miedo o el amor, una enfermedad o una catástrofe (Guerriero, p.65, 2015).

La frase, bien resume mis pretensiones de trabajo. Por ellas y en ellas, elijo tirarme de cabeza. Bienvenidos a las páginas que, de ninguna manera, me dejaron ilesa y espero que a ustedes tampoco.

Teatro independiente en Buenos Aires

¿A qué nos referimos?

En términos generales, por teatro independiente se entienden las manifestaciones artísticas escénicas, relacionadas con la actuación, que anteponen el sentido artístico a las necesidades materiales o a las ganancias comerciales a favor de la independencia y la libertad de expresión, sin condicionamientos externos.

El Teatro del Pueblo

Si bien el teatro en Buenos Aires encuentra sus antecedentes en el circo criollo de fines del siglo XIX, para hablar del teatro independiente como un fenómeno social y cultural determinado, con características propias, es decir, con implicancias y cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas propias, debemos remitirnos a la fundación del Teatro del Pueblo. Por iniciativa del periodista y escritor Leónidas Barletta nace el 30 de noviembre de 1930, aunque la fecha oficial del acta data de unos meses después, el 20 de marzo de 1931.

Su objetivo inaugural es el distanciamiento del empresario comercial, del Estado y del actor cabeza de compañía y estos principios trajeron aparejados cambios fundamentales relacionados con “la pretensión de horizontalidad entre los integrantes de cada grupo, el deseo de realizar un ‘buen’ teatro, la elección de un repertorio compuesto tanto por clásicos dramaturgos universales como por nuevos autores argentinos, y la filiación política afín a la izquierda, entre otros” (Fukelman, p. 48, 2016).

Como carece de edificio propio, el Teatro del Pueblo comienza a funcionar en salas barriales y en la Asociación Wagneriana, en Florida 940. La Municipalidad de Buenos Aires le cede luego un espacio en la avenida Corrientes 465, un local muy chico que había sido una lechería en el que cabían unos 120 espectadores sentados en bancos rústicos de madera. Cuentan que para anunciar cada función, el mismo Barletta, el primer director del teatro, hacía sonar una campana que se escuchaba a varias cuadras a la redonda.

En 1935 el teatro se muda. Otra vez la Municipalidad de la ciudad le cede una sala, pero ahora más grande –para unos 600 espectadores- en Carlos Pellegrini 340. Poco tiempo después pasa a otro edificio, en Corrientes 1741. Pero en aquel momento, la agrupación además realiza actividades en las calles y en la radio.

Por fin, en 1937, la Municipalidad le hace otra concesión –esta vez por 25 años- en el edificio que hoy ocupa la sede central del Teatro San Martín, en Corrientes 1530. El espacio era muy prometedor para los proyectos que ambicionaba por entonces el Teatro del Pueblo: las butacas eran 1200, había camarines y espacios donde guardar la utilería, entre otras comodidades.

El sueño, o el idilio del lugar, queda trunco pocos años después. En 1943, un golpe cívico militar –el que instala en la presidencia a Pedro Pablo Ramírez- nombra a nuevas autoridades municipales que exigen el abandono del edificio. Y las cosas no se suceden en buenos términos. A Barletta le hacen objeciones ideológicas: lo acusan de haber colaborado con el diario comunista La Hora, de haber firmado manifiestos políticos con militantes bolcheviques, de haber recibido propaganda y, entre otras cosas, de haber estrenado obras de autores de filiación de izquierda.

El tema es que Barletta, hombre de temperamento y convicciones, se resiste a abandonar el lugar y lo desalojan por la fuerza, con la consecuente destrucción material de trajes,

zapatos, muebles, cuadros, libros, instrumentos musicales y demás objetos valiosos. Ese mismo año, el director del Teatro del Pueblo también había tenido discusiones con varios integrantes del grupo que optaron por abrirse. Así las cosas, en 1944, con un staff reducido y todas esas pérdidas materiales, el Teatro del Pueblo termina en el subsuelo que aún hoy alquila en Diagonal Norte 943.

Desde ese año hasta que murió Barletta, en 1976, el teatro pasa por un período crítico. Ya sin su acérrimo director, el teatro deja de tener actividad como tal y pasa a ser un centro de exposiciones plásticas hasta 1987. Entonces lo rebautizan como Teatro de la Campana. Recién en 1996 recupera su nombre original mediante un convenio que suscriben el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos y la Fundación Carlos Somigliana (SOMI), desde entonces a cargo la dirección artística, técnica y ejecutiva.

No obstante, tanto Camila Mansilla que recoge esta historia en la propia web del Teatro del Pueblo, como Jorge Dubatti en su libro *Cien años de teatro argentino*, coinciden en que su etapa más fructífera es entre 1937 y 1943. En ese intervalo de tiempo, se llevan a escena obras dramáticas universales de todas las épocas, pero el acento está puesto en la producción nacional. Se estrenan obras de Roberto Arlt, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari y Raúl González Tuñón, entre otros.

Cabe una aclaración sobre un hecho que podría pasar como contradictorio. El artículo N°4 de su acta de fundación expresa que “el Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero en efectivo, ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción” (Dubatti, p.80, 2012). Y si bien es cierto que el Teatro del Pueblo acepta las concesiones municipales de distintas salas, en más de una oportunidad, también lo es el hecho de que deja bien en claro que esos acuerdos no le generan ningún tipo de condicionamiento.

No obstante, en otros aspectos, Barletta tiene una postura más radicalizada e intransigente. Por ejemplo, a través de la misma acta también se les prohíbe a sus integrantes sostener actividades paralelas en el circuito del teatro comercial y deja en claro que el capital, o el financiamiento, va a estar dado por los abonos y suscripciones, por la venta de publicaciones de su órgano de difusión y por las donaciones espontáneas. Además “las representaciones serán gratuitas o de bajo precio” (Dubatti, p.81, 2012).

En forma paralela al funcionamiento del Teatro del Pueblo surgen otros grupos que van diversificando el teatro independiente como movimiento. Algunos de ellos son: el Teatro Popular José González Castillo (1932), el Teatro Juan B. Justo (1935), el Teatro Íntimo (1935), La Cortina (1937), La Máscara (1939), el Tinglado Libre Teatro (1939), el Teatro IFT (Idisher Folks Teater, 1940) y el Teatro Libre Florencio Sánchez (1940).

Algunos antecedentes

Antes del surgimiento del Teatro del Pueblo, desde mediados de la década anterior, hubo otros intentos de conformar agrupaciones de teatro independiente. En 1927 se fundó el grupo Teatro Libre, al año siguiente el Teatro Experimental Argentino (TEA) y, en 1929, La Mosca Blanca y El Tábano, pero el Teatro del Pueblo fue la única tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo y por eso se lo considera como el primer Teatro Independiente de Buenos Aires.

En los años 20, cuando empieza a crecer el rechazo al teatro “mercantilizado”. Para Jorge Dubatti, “en un campo teatral tan diversificado y fecundo” como el de Buenos Aires hay que distinguir tres líneas dentro de la tendencia “teatro de arte”:

- 1) La de “los profesionales” que persiguen, a la par, alta calidad artística y rentabilidad del trabajo teatral (y que, de hecho, en muchos casos realizan

éxitos de taquilla); 2) la de “los experimentales” que buscan una “vanguardia artística” sincronizada con Europa, sin pensar en los resultados de taquilla, y 3) la de los “experimentales” de izquierda o filoizquierdistas, a los que mueve el deseo de una “vanguardia política”, también al margen del lucro, pero cuyo teatro busca producir transformaciones en la sociedad y propicia ideas de progreso y revolución y una sociedad sin clases para ilustrar al “proletariado” nacional. (Dubatti, p.69, 2012)

Esta última, según Dubatti y Fukelman, sería la que define el accionar de Barletta.

Contexto y evolución histórica

Dada su especificidad y su exhaustivo estudio sobre el teatro y a quien, luego de un extenso recorrido bibliográfico, consideramos además uno de los especialistas más destacados a nivel nacional, Jorge Dubatti, nos basamos en la periodización que él realiza en su obra *Cien años de teatro argentino*. Asumimos que es un recorte didáctico y apropiado a los fines de este trabajo. Los períodos son: de 1930 a 1945; de 1946 a 1959; de 1960 a 1973; de 1973 a 1983 y desde 1983 hasta el presente.

A. 1930 a 1945. Nacimiento del teatro independiente

Por estos años, contexto estará marcado por convulsiones políticas, sociales y económicas tanto en el plano nacional como en el internacional.

El 6 de septiembre de 1930 se produce el primer golpe cívico militar en la Argentina que derroca al presidente Hipólito Yrigoyen y con este hecho se abre una época de “ataque” sistemático a la institucionalidad político democrática que terminará la dictadura militar que comienza en 1976 y se prolonga hasta 1983.

En 1929 comienza la Gran Depresión económica en Estados Unidos, mientras que en Europa asciende el fascismo y el nazismo, que darán lugar a la Segunda Guerra Mundial,

entre 1939 y 1945. En el medio, se produce la Guerra Civil Española con Francisco Franco a la cabeza y muchos artistas se exilian en la Argentina. En 1936, es asesinado el escritor Federico García Lorca.

También es cierto que, en forma paralela, corre el viento a favor –al menos en un aspecto– para los argentinos y es el afianzamiento de la clase media, marcado por el ascenso social de los trabajadores.

Según Dubatti, nuestra fuente principal en este apartado, la actividad teatral –por supuesto– se vio afectada por este contexto en, al menos, tres aspectos principales:

1. Por un lado, el teatro comercial cuenta con grandes éxitos y los intercambios con la radio y el cine son extremadamente productivos. Pero si bien la actividad laboral de los actores se incrementa con la diversificación de medios, también es cierto que la asistencia de público al teatro se reduce. En este sentido hay algunas transformaciones internas para esta expresión artística: declina el género chico y el sainete, hasta desaparecer en los años 40, y se impone el género grande.
2. La creciente “mercantilización del teatro” encuentra una reacción profunda en los teatristas profesionales y en los intelectuales de vanguardia tanto artística como política, que se identifica con la izquierda y la filoizquierda. Se busca un teatro de arte que contraste con la hegemonía comercial. Esta tendencia en realidad, había comenzado a notarse en la década anterior.

Como el acento estaba puesto en el rédito económico, los empresarios echaban mano a diversas estrategias comerciales y publicitarias para atraer al gran público (con éxito). Muchos consideraban que estas “artimañas” distanciaban el teatro de la “calidad artística” y lo desincronizaban de las corrientes internacionales.

3. La actividad del teatro “oficial” se expande. En 1933 se crea el Teatro Nacional de Comedia, en 1936, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y en 1944 el

Teatro Municipal de Comedias que se transforma en el Teatro Municipal General San Martín, en 1950.

4. Y, obviamente, la inauguración del Teatro del Pueblo, que se reconoce por los historiadores y especialistas, como el nacimiento del teatro independiente.

Dentro del fenómeno teatral porteño, sin duda tan complejo, se hace necesario mencionar otras expresiones que latén fuerte, como los movimientos filodramáticos, vocacionales y los de las colectividades extranjeras de los inmigrantes. También los circuitos específicos como el teatro para niños, el teatro de títeres, la danza clásica y moderna, los trabajos de los artistas de variedades que se ubican entre las salas y otros espacios, tales como los cabarets, los cafés y los bares, entre otros.

B. 1946 a 1959. Consolidación del teatro independiente

El período comienza con una democracia -el gobierno de Perón-, continúa con una dictadura -la tercera desde 1930- y cierra con otro gobierno democrático, el de Arturo Frondizi que va desde 1958 a 1962-. Una antinomia muy fuerte va a minar el contexto cultural de estos años: peronismo – antiperonismo, con prescripción mediante (desde 1955 a 1959, tras diez años de Perón en la presidencia). El teatro se va a ver fuertemente afectado desde varios frentes, que Dubatti divide en cuatro, según las tendencias principales del arte escénico de aquel momento:

1. Con el gobierno peronista el teatro oficial o estatal se transforma en un órgano de propaganda política. Tan es así que se lo llama “teatro oficialista” (Dubatti, p.103, 2012). Dentro de este ámbito, también se pone en marcha un programa de entradas gratuitas para obreros y estudiantes. Se busca de esta manera una unidad ideológica y proselitismo.

A partir de 1955, con la prohibición del peronismo, no hay un cambio sustancial. El gobierno de facto se propondrá, sin embargo, restituirle al teatro su autonomía artística.

2. El teatro independiente madura y se consolida. Se multiplican y diversifican los grupos en este ámbito, pero también los dramaturgos, directores, actores, escenógrafos. Crece en calidad. Aunque, “entre 1949 y 1960 el Teatro del Pueblo deja de ocupar un lugar central en la escena independiente” (Fukelman, s/f), se celebran los 25 años de la fundación del Teatro del Pueblo. En esta época es importante también la actividad de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), que se crea en 1946.
3. El teatro comercial continúa desarrollándose, “paradójicamente limitado y potenciado, a la vez, por la aparición de la televisión que se suma a la industria del espectáculo y del entretenimiento a partir de 1951” (Dubatti, p.103, 2012). Se consolida de esta manera lo que se llama “el gran público” y el gobierno peronista, atento a esto, ejerce presión. Como consecuencia, muchos artistas identificados con la oposición, se van del país entre 1946 y 1955, algunos regresan en esta etapa post peronista, pero aquellos identificados con el gobierno de Perón, son fuertemente perseguidos durante la “Revolución Libertadora”.
4. El teatro profesional de arte y el independiente se afirmarán en la calidad de sus obras. Hay un afán muy grande de capacitación y perfeccionamiento por parte de actores, directores y dramaturgos. En parte estarán movidos de manera ascendente por el auge del cine, la radio y la televisión que van imponiendo una “división del trabajo”. Calidad es el adjetivo más importante del período.

El teatro independiente del período

Como se ha dicho, en este período el teatro independiente vive una época de auge, crecimiento y consolidación al margen –al costado- de su piedra fundamental, el Teatro del Pueblo.

Cuando muere Roberto Arlt, el 26 de julio de 1942, el Teatro del Pueblo no encuentra otro autor nacional de referencia que pudiera reemplazarlo, pone en escena adaptaciones de clásicos –muchas veces criticadas- y va perdiendo protagonismo. Paralelamente van creciendo otros grupos que descubren nuevos valores en la dramaturgia argentina y mundial. Son divergentes entre sí y si caber todos dentro del mismo rótulo -“teatro independiente argentino”-, es sólo porque comparten un conjunto básico de principios fundamentales que habían quedado explícitos en el acta fundacional del Teatro del Pueblo con el “rechazo del teatro mercantilizado y de la producción industrial”.

La diversidad pasaba por las dinámicas internas como la formación del actor, las concepciones de la puesta en escena, o bien, determinados estilos dramatúrgicos. Siguen trabajando los grupos mencionados en el apartado anterior, a los que se suman -entre los dos más importantes del período Nuevo Teatro (1950) y Teatro Popular independiente Fray Mocho (1951)-, otros como: Teatro Estudio, Instituto de Arte Moderno (IAM), Organización Latinoamericana de Teatro (OLAT), Telón Teatro de los Independientes.

En estos grupos se destaca la labor de la talla de Alejandra Boero, Pedro Asquini, Marcelo Lavalle, Oscar Ferrigno, Carlos Gorostiza, Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún, Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, Héctor Alterio, Cipe Lincovsky, Jaime Kogan, Gastón Breyer, y muchos otros nombres que hay ejercido su influencia hasta el día de hoy.

En este período también es importante la institucionalización del movimiento, a pesar de sus diferencias internas. Surge además de la FATI, como ya se apuntó, la Unión Cooperadora de Teatros Independientes (UCTI).

En cuanto a la dramaturgia, se ponen en escena y se revalorizan autores nacionales clásicos como Alberdi, Pacheco o Yunque; lo clásicos universales como Shakespeare o Molière, que de algún modo siempre estuvieron acompañando el movimiento independiente. También empiezan a cobrar notoriedad en las tablas los autores nacionales más jóvenes que van emergiendo y aquellos que representan la modernización teatral internacional de aquellos años, entre los que figuran Bertold Brecht y Arthur Miller.

Uno de los estrenos más importantes de aquellos años es *El Puente* de Carlos Gorostiza, el 5 de mayo de 1949, que cuestiona la desigualdad social.

Según los estudios de Osvaldo Pellettieri, en el estreno de *El puente* convergen varios factores que atañen a la concreción de cambios dentro del movimiento del Teatro Independiente. Se da inicio con esta pieza a su segunda fase denominada de nacionalización, que tiene como características generales la contextualización social de los espectáculos, la inclusión de su discurso en lo argentino y latinoamericano, la indagación en la poética realista y la intención de captar un público popular (Leonardi, 2010).

La misma autora también afirma que:

Las transformaciones sociales acontecidas en el país desde mediados de la década del '40 produjeron, casi de modo ineludible, el inicio de este proceso de acercamiento del Teatro Independiente a la esfera social, donde *El puente* se establece como obra pionera, incorporando los conflictos sociales a su trama (Leonardi, 2010).

También es importante porque se trata de la primera obra, nacida en el seno independiente, que se lanza por fuerza propia a recorrer el mundo. Primero en España, donde Antonio Buero Vallejo realizó una adaptación en el “lenguaje madrileño”, aunque no puse estrenarse. “Fue prohibida por los cinco comités de censura de Franco” (Dubatti,

p.119, 2012). También fue traducida al inglés y representada en algunas universidades de Estados Unidos.

Dentro del período cabe destacar el surgimiento del “teatro obrero”, que nace en los sindicatos y la CGT (Confederación General del Trabajo), el teatro de partidos políticos y el teatro universitario.

Nuevo Teatro y Teatro Popular Independiente Fray Mocho

Después del estreno de *El Puente*, Alejandra Boero y Pedro Asquini –que hasta entonces habían formado parte del grupo La Máscara- fundan la Cooperativa de Trabajo Limitada Nuevo Teatro, que puso en marcha una serie de innovaciones teatrales.

“Una de las contribuciones más importantes consistió en una nueva concepción de la espacialización del texto dramático” (Pellettieri, p.129, 2006). Además, los ritmos de la puesta en escena que se manifestaba en el desplazamiento de los actores, el color de los trajes, las luces, la escenografía y en la voz. “Surge la acción dramática del diálogo” (como se cita en Pellettieri, p.131, 2006).

Además de estos aportes, Boero y Asquini tuvieron un “gran labor artístico y pedagógica (que) imprimirá una marca notable en la escena nacional” (Dubatti, p.120, 2006).

Otro grupo fundamental de aquellos tiempos es Fray Mocho. Dentro de él, el dramaturgo Osvaldo Dragún estrena algunas de sus obras más importantes como *Historias para ser contadas* (1956), *La peste viene de Melos* (1956) y *Los de la mesa 10* (1957).

“A partir de una apropiación del teatro del relato, que combina narración (*telling*) y representación (*showing*), Dragún elabora un realismo crítico y superador, que pone en evidencia la convención teatral” (Dubatti, p.121, 2012).

C. 1960 a 1973. Entre la modernización y la radicalización política

La década del 60 es clave para el teatro. Se van a consolidar y van a surgir artistas y gestores que se van a proyectar en las décadas siguientes, pero también se va a mover entre los dos conceptos apuntados en el título: modernización y radicalización política.

¿Por qué? Por un lado, va a haber un desarrollo muy profundo tanto en las poéticas dramáticas como en las puestas en escena, la dirección y la actuación. Surgirán “los principales referentes teatrales de la post dictadura, un momento de notable crecimiento en los estudios teatrales” (Dubatti, p. 137, 2012). Algunos de estos referentes son: Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky, Germán Rozenmacher, Oscar Viale y Ricardo Monti.

Por otro, en el contexto político se hace sentir el eco de la experiencia de la Revolución Cubana en Latinoamérica (1959), como también los sucesos del mayo francés (1968) y de la agitación nacional que ejerce el Cordobazo (1969). Las ideas de izquierda van a convivir –no en buenos términos- con la fragilidad de la democracia: se van a suceder varios gobiernos dictatoriales surgidos de acuerdos cívicos- militares.

A comienzos de los años 70 surge el “teatro militante” como búsqueda de transformación de la sociedad. Asimismo, comienza el accionar de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) que –desde 1973- empieza a amenazar, secuestrar, torturar y asesinar a políticos, intelectuales y artistas vinculados con la militancia de izquierda.

En esta época hay una complejización del teatro, que se vuelve más dinámico. Se va a caracterizar además por entrecruzamientos entre los distintos ámbitos, o bien, entre las subdivisiones que vinimos planteando hasta ahora. Los artistas ya no se guiarán por una división tan “dogmática”, como en épocas precedentes, de los circuitos comercial, oficial, independiente y “de arte”.

El contexto social y cultural está marcado, además, por otros hechos y circunstancias singulares:

- Aparece la contracultura juvenil.
- Hay un auge de las nuevas carreras en la Universidad de Buenos Aires, especialmente en la Facultad de Filosofía y Letras, como Psicología y Sociología.
- Se consolidan escritores como Cortázar, Marechal, Sábato, Viñas, surgen nombres como el de Abelardo Castillo, Germán Rozenmacher y Rodolfo Walsh. Borges se convierte en un modelo para los escritores jóvenes.
- En 1963 empieza a funcionar el Instituto Di Tella que va a dar lugar a las principales obras de la denominada post vanguardia, en el ámbito de las artes plásticas y del teatro.

¿Qué pasa con el teatro independiente?

En este período, aparecen grupos más pequeños, sin sala propia y desconectados unos de otros, pero críticos y con “un espíritu intelectualmente más riguroso” (como se cita en Dubatti, p. 139, 2012). Esta mayor diversidad hace que dejen de funcionar progresivamente como movimiento y se vuelvan “más independientes”. Es decir, estarán más atomizados y menos centralizados. De alguna manera, por estos años, el teatro independiente se corre un poco de los principios respetados a rajatabla por Barletta y sus seguidores.

En esta década se produce una paulatina –y cada vez mayor- profesionalización del teatro. El nuevo sistema actoral, además, empieza a vincularse con el legado de Stanislavsky y, con él, una nueva modalidad de interacción de directores, actores y dramaturgos.

El teatro independiente se vuelve un sistema cada vez más abierto. Esta apertura tendrá también sus frutos en una renovación de la escritura teatral y de la puesta en escena que se va a dar en varias direcciones:

- Realista- naturalista: Con Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik, Guillermo Gentile y Ricardo Monti y en obras tales como *Nuestro fin de semana* o *Los días de Julián Bisbal* (R. Cossa).
- Vanguardia: Con Griselda Gambaro a la cabeza, con obras como *El Desatino*, y Eduardo Pavlovsky con *La espera trágica* y *El señor Galíndez*, por ejemplo.
- Experimental: De la mano del Instituto Di Tella, donde en 1966 Norman Briski estrena su obra *El niño envuelto*.
- El nuevo grotesco: Representado por la obra *La Fiaca*, de Ricardo Talesnik.

Entrados los años 70 ya pueden observarse un intercambio de procedimientos en la que el realismo, por ejemplo, recurre a elementos del expresionismo, el teatro épico o el absurdismo y el vanguardismo se torna “más transparente” en sus representaciones. Empieza a sentirse la censura, que va a ir creciendo durante los 70, hasta la última dictadura militar.

D. 1973 a 1983. Represión y genocidio

La Argentina vive su época más difícil del siglo XX, marcada por la violencia, el miedo y la muerte. Dos organizaciones armadas empiezan a visibilizar sus acciones a través de atentados, secuestros, amenazas y asesinatos. Por un lado, estarán los grupos de izquierda, por el otro, la extrema derecha a través de su organización parapolicial conocida como la Triple A. Queda sembrado el terror en la sociedad entera.

En 24 de marzo de 1976 se inicia el último y más cruento golpe cívico militar. La Junta de Comandantes en Jefe inician el Proceso de Reorganización Nacional y ponen en la presidencia a Jorge Rafael Videla, hasta 1981. A la Triple A, que venía actuando desde 1973, se suman los grupos paramilitares subordinados a las fuerzas de facto, con lo que el terror y la violencia se multiplican.

Una vez asumido el poder, uno de los objetivos básicos de la Junta Militar es “sostener la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad de ser argentino” (Barandiarán, 2016), con lo cual la cultura pasa a ser uno de los grandes “enemigos”. Se pone en marcha un plan de aniquilamiento de la izquierda, de represión y adoctrinamiento de la sociedad en su conjunto nunca antes visto que dinamita el campo artístico en su conjunto.

Para el campo teatral, particularmente, el impacto es incalculable. La madurez alcanzada, la modernización, la apertura y el dinamismo que había alcanzado en los años 60, no sólo se “congela” sino que se reduce drásticamente. Estará signado por el empobrecimiento y el miedo.

Muchos artistas son perseguidos, desaparecidos, asesinados y –cuando no- se exilian. Otros deciden guardar silencio y mudarse a ciudades o pueblos del interior. Hay quienes integran “listas negras” y encuentran dificultades para trabajar. Se censuran cientos de libros, discos, películas y revistas.

En este contexto, sin embargo, el teatro sigue funcionando a través de las siguientes orientaciones que enumera Dubatti:

- El acrecentamiento del teatro argentino más allá de sus fronteras geopolíticas, teatro argentino producido fuera del país por los exiliados;

- Una mayor visibilización del teatro oficial, tanto en el plano nacional (teatro Cervantes) como en el municipal porteño (teatro San Martín), aparados por las políticas estatales de facto.
- El sostenimiento de las líneas de producción del teatro comercial y del teatro profesional de arte (cada vez más extendidas), y
- La profundización de dos tendencias internas y opuestas dentro del teatro independiente: el proceso de mayor profesionalización o contacto de numerosos teatristas independientes con el teatro profesional de arte, la radicalización del devenir micropolítico y el rechazo de la profesionalización y del teatro oficial, especialmente en algunos teatristas vinculados a la militancia (reformulado por la represión el teatro militante) (...) la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos (...), resistencia y sobrevivencia (Dubatti, p.172-173, 2012).

Teatro Abierto

Durante 1980 y 1981, un grupo de teatristas empezó a reunirse y a gestar lo que sería un movimiento artístico –propiamente del teatro pero que luego se extendería a otras artes- de resistencia contra el gobierno militar. Uno de los iniciadores fue el dramaturgo Osvaldo Dragún, y por eso, nadie mejor que él mismo para explicarlo:

¿Cómo nació? Pareció como que nos agarraba de sorpresa. En 1980, en medio del terremoto desatado por la dictadura del 76, comenzaron a aparecer pequeños círculos, islitas flotantes. Algún estreno, alguna obra, algún intento de recrear grupos teatrales. Algunos autores nos reuníamos en nuestras casas (era lo más seguro) para contarnos cosas, para leernos. Y volvíamos a nuestras casas (¡siempre nuestras casas!). De pronto, la negación. A alguien se le ocurrió decir que el autor argentino no existía. No sé por qué nos pusimos tan furiosos. Tantos directores y críticos decían lo mismo desde hacía tanto tiempo. Ahora pienso que fue un pretexto. Tal vez descubrimos en ese momento del 80 que ya era tiempo de unir las islitas flotantes en un continente. Habíamos heredado el círculo. Convocamos a un continente circular.

Los primeros convocantes fueron los autores. Y es bueno aclarar algo que sirve como antecedente de Teatro Abierto. Cuando voy a otro país me cuesta reunirme con todos los autores. De a uno, sí. Con todos, casi imposible. De a uno, es un goce. Con todos, el silencio previo a la batalla. En Buenos Aires, y no sé por qué, es tradicional que grupos de autores se reúnan para realizar cosas en conjunto. Tal vez la influencia del teatro independiente, muy fuerte para una

generación, a la que pertenezco. De esa generación nació Teatro Abierto.
(Dragún, s/f)

Por aquellos años, la dictadura militar había comenzado su proceso de declinación y ya empezaban a evidenciarse algunos brotes de resistencia más allá de las Madres de Plaza de Mayo que venían desafiando al régimen con su rito semanal de dar vueltas a la pirámide de la Plaza de Mayo con sus pañuelos blancos. Era hora de devolverle al teatro algo de esa participación colectiva, restableciendo los lazos y el diálogo perdidos en aquellos años de oscuridad.

Teatro Abierto se abre el 28 de julio de 1981 en el teatro del Picadero, cuando un grupo de autores –como menciona el propio Dragún- se proponen mostrarse masivamente en un escenario a través de 21 textos (obras breves), que divididas en tres por función, darían lugar a siete espectáculos que se repetirían por ocho semanas.

Este primer ciclo del movimiento reunió a 200 artistas entre autores, actores, directores, plásticos y técnicos. La respuesta del público fue masiva, las entradas se agotaban a poco de salir a la venta.

Aunque quizás, no para “todos” Teatro Abierto haya sido una fiesta. El 6 de agosto de ese mismo año, un incendio destruyó el teatro del Picadero. Al día siguiente, más de mil personas se reunieron para escuchar la conferencia de prensa en la que se leyó un documento escrito por Dragún junto a Roberto Cossa, Jorge Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano y se retomaron las funciones en el teatro Tabarís, más espacioso que el anterior y, por lo tanto, más concurrido.

Teatro Abierto tuvo continuidad en 1982, 1983 y 1985. Se interrumpe, un año después de recuperada la democracia. Además, como se mencionó en el comienzo, se reprodujo en

otras disciplinas como Danza Abierta, Tango Abierto y Folclore Abierto. Logró además una repercusión internacional.

E. 1983. Regreso a la democracia: Posdictadura

Dentro de toda la clasificación del teatro según los distintos períodos históricos que hemos realizado siguiendo a Dubatti, consideramos que el que sigue a continuación es uno de los más complejos. No sólo por su extensión –ya que el especialista toma desde 1983 hasta 2012, aunque nosotros seguimos hasta la actualidad- sino por el conjunto de factores sociales, políticos, económicos y culturales que se conjugan en estos años, y que conviven con el “duelo”, la reelaboración de ese pasado reciente y tan doloroso para todos los argentinos.

Los enumeramos con el fin de echar luz al contexto del teatro de estos años, y específicamente del teatro independiente que es lo que aquí nos ocupa. Estos factores son: los cambios internacionales que aporta la dualidad modernidad- posmodernidad, la hegemonía del capitalismo en detrimento de la izquierda y las tensiones entre globalización y localización. A todo esto, se suma el avance tecnológico dado por no sólo por la creciente mediatización de la realidad (televisión, diarios y radio), sino también por fenómeno de Internet y de la digitalización que han venido a transformar todas las comunicaciones e interacciones humanas.

Si la lupa se pone sobre la Argentina, fueron varios los gobiernos democráticos que se sucedieron en todos esos años y que han tenido, por supuesto, su influencia sobre la cultura y las artes: Desde 1983 hasta 1989 estuvo en la presidencia Raúl Alfonsín y, aunque terminó su gobierno antes de tiempo, cabe recordar la “primavera democrática” de sus primeros años. Luego hubo un auge neoliberal con Carlos Menem (1989- 1999) y

una profunda crisis neoliberal, con su sucesor Fernando De la Rúa, en 2001, seguida de un extenso gobierno Kirchnerista (2003- 2015). Actualmente, desde la asunción de Macri a la presidencia en diciembre de 2015, estamos presenciando un regreso a las políticas neoliberales.

Más allá de las características puntuales de cada período, todos pueden englobarse adentro una misma unidad porque hay una capa profunda que subyace y es común a todas ellas. Esta unidad tiene que ver con el sentimiento general de que “nada puede ser igual después de la dictadura 1976- 1983” (Dubatti, p. 204, 2012). La dictadura se presenta como continuidad y como trauma. Por el prefijo *post*, usado como “posterior” y como “consecuencia de”. También es verdad que se comparten algunas “formas de hacer” teatral, más allá de la “herida profunda”.

Desde los comienzos de este gran período se van a destacar, según la investigación de María Fukelman, los grupos de producción autoconvocada dentro de las cuales se inscriben las cooperativas de teatro que subsisten hasta el presente. También habrá una “irradiación” de espacios.

Bayardo también ubica cartográficamente el quehacer del teatro independiente en “salas que suelen estar situadas en los alrededores del ‘centro’ de Buenos Aires, en un circuito conocido como el ‘off Corrientes’. Son alrededor de sesenta salas, por lo general de poca capacidad” y advierte que muchas veces no se trata de teatros, “sino de galpones en desuso o antiguas casas recicladas, o de espacios escénicos montados en lugares como auditorios, bares, salones de baile, en general poco conocidos por el ‘gran público’” (como se cita en Fukelman, s/f).

El teatro de Buenos Aires, en estos años, también se caracteriza por su diversidad y su multiplicidad. Se entretajan distintas relaciones y el paso por distintos ámbitos. Por ejemplo, los actores que trabajan en el circuito independiente, además lo hacen en el comercial y en el oficial. Más recientemente vemos que también son convocados para las

televisivas, los unitarios, las series y el cine. Si bien este devenir se profundiza en el período general de Posdictadura, ya se venía produciendo desde la década del 60.

Según Dubatti, también se percibe una “desdelimitación”, una “destotalización” y proliferación de mundos. Una especie de “molecularización” de “cada loco con su tema” (Dubatti, p.206, 2012). ¿Qué significa esto? Bastante lejos ya de aquella dogmatización del movimiento independiente como tal, de los primeros años, en este retorno de la democracia, el teatro independiente encuentra su sello en la micropolítica, la micropoética y la diversificación.

Cada grupo organiza sus referentes, modalidades, autoridades o tradiciones, de manera propia y singular. Hay múltiples métodos y visiones del mundo. Esto propicia la complejidad y la multiplicidad, pero también la riqueza.

Coexisten los géneros y “tipos” de los más variados como el teatro comunitario, artes de performances, danza-teatro, teatro callejero, teatro de improvisación, teatro dramático y posdramático, teatro de “franquicia”, teatro conceptual, teatro musical, teatro de muñecos y objetos, stand-up, múltiples formas de varieté, que se suman a la recuperación renovadora de modelos del pasado como el sainete, el grotesco, gauchesca y circo criollo, entre otros. A la gran cantidad de espacios alternativos se suma una mayor circulación del teatro internacional.

F. Algunas cuestiones sobre el presente

En los primeros años del siglo XXI hay significativos cambios políticos. La crisis de 2001 comienza con una gran agitación social, política y económica. Son tiempos de turbulencia. Se suceden las presidencias de Néstor y Cristina Kirchner hasta 2015 y luego asume el presidente actual, Mauricio Macri.

Aún con la memoria y las secuelas del terror de la última dictadura, el teatro en la Argentina -y específicamente en Buenos Aires- continúa haciendo historia. Siguiendo a Dubatti y agregando otros puntos, lo hace en los siguientes aspectos:

- En reelaboración de aquellos hechos, como memoria y homenaje.
- En profundización del estallido de micropoéticas de las que veníamos hablando: multiplicidad, pluralismo de concepciones y de “modelos” a seguir.
- En la mayor internacionalización. El teatro argentino y, particularmente el porteño, sale a recorrer el mundo.
- En el fortalecimiento de los vínculos relacionales y horizontales.
- En la aparición de nuevos protagonistas como Claudio Tolcachir, Romina Paula, Lola Arias, Osqui Guzmán, Alejandro Acobino, Mariana Chaud, Maruja Bustamante, Diego Faturos, Francisco Lurman, Andrés Binetti y el grupo Piel de Lava. También, en la afirmación o consolidación de otros como Mauricio Kartun, como creador y como maestro de dramaturgos, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Ignacio Apolo y Javier Daulte, entre otros.
- En el aumento de la cantidad de estrenos anuales.
- En el crecimiento de la institucionalización a través del accionar del Instituto Nacional del Teatro, Proteatro, Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI), entre otros.
- También en la continuidad del crecimiento del teatro comercial y de los intercambios con el independiente y el oficial.
- En la aparición de más grupos y más producciones de teatro comunitario.
- En el crecimiento de Teatro por la Identidad, como vínculo entre el teatro y la política.

- En la mayor participación política -a través de marchas y publicaciones de opiniones en las redes sociales y en los medios- de actores y actrices, lo cual se vio de manera notable en la campaña a favor de la legalización del aborto.
- En la contribución de Internet y las redes sociales a la ampliación de espacios discursivos en torno al teatro.
- En el mayor reconocimiento social y cultural del teatro.

Como puede observarse, el desarrollo del teatro en Buenos Aires no ha sido ni compacto ni unitario ni lineal, porque se trata de una expresión en el acontecer político y social. Desde allí surge para tomar, con un lenguaje creativo, las múltiples máscaras que lo enriquecen.

Esta actividad –de hecho, tan rica en la ciudad- encuentra un foco y un “fuego” particularmente importante en el teatro independiente. Por esta situación, y todas estas características que hemos repasado, se reconoce internacionalmente a Buenos Aires una como “capital teatral”.

Por último, cabe destacar que esa “llama” no sería, ni habría sido posible nunca, sin la aceptación del público, su afluencia a las distintas salas y su pasión.

Francisco Lumerman, el niño eterno

¿Qué quedó de aquella firmeza y liderazgo que tenía cuando jugaba a dirigir a sus hermanos?

Camina entre sus alumnos y con voz suave pero firme, les da algunas indicaciones. Ojos cerrados. Relajación. Movimientos seriados: 24 pies recorren el espacio. Se plantan con consciencia escénica, levantan los brazos, se estiran, se retuercen en el piso negro como las paredes de la sala y vuelven a caminar lentamente, reconociendo sus cuerpos, un poco al ritmo de la música lenta e inquietante que atrapa el ambiente, otro poco siguiendo su propio instinto. La luz es tenue, es penumbra que se refracta en el espacio y en las figuras humanas que ahora deambulan como zombis. Doce zombis parecen los alumnos del grupo “avanzados” de Francisco Lumerman, director, actor, dramaturgo y docente de 35 años, una de las jóvenes promesas del teatro independiente.

Ese lunes de invierno la jornada será larga, como lo son habitualmente. Los ejercicios de expresión corporal se extenderán una hora y media para que, luego de un *break* de diez minutos, estén repasando algunas escenas de la obra *Eva Perón* de Raúl Damonte Botana, más conocido como Copi. Él observará, hará devoluciones y estará atento a la evolución de cada alumno. Dialogará con ellos.

Hace frío y está oscuro, aunque todavía faltan más de 10 minutos para que se hagan las siete de la tarde. Camino a paso ligero para llegar a tiempo a Moscú, la escuela teatro que Francisco fundó junto a su amigo y colega de toda la vida, también socio desde hace ya varios años, Lisandro Penelas. Llevo conmigo mi cuaderno de anotaciones y un dato bien

concreto: Francisco detesta la impuntualidad. Por eso no me extraña verlo parado en la mitad de la vereda como esperando ver llegar a cada uno de los “zombis” desde la esquina de la calle Malabia. Moscú, la Moscú de Villa Crespo, queda en Camargo al 500, entre Malabia y Scalabrini Ortiz.

De todos modos, el joven director -en su faceta docente- es casi irreconocible adentro de esa campera enorme y con la cara semioculta debajo de la visera de esa gorra. Segundo dato distintivo: Francisco es un hombre menudo, de un metro sesenta y algo, cara de niño y ojos vivaces –también de niño-.

Cuando comienza la clase, la observo con atención. Trato de retener cada detalle y compruebo la firmeza suave del docente hipnotizador de zombis que lo obedecen -paradójicamente- sin dejar de estar ensimismados en su corporalidad, sus evocaciones emocionales y su imaginario. Así funciona la “entrada en calor” teatral y la tracción magnética del maestro.

La docencia y la dirección tienen algunos mecanismos en común. “El fin es otro, por supuesto, pero para mí la docencia es más desinteresada. Trato de ser un habilitador para que cada uno saque su potencia”, me había dicho tres días antes en una entrevista, ahí mismo, en Moscú, la Moscú de Villa Crespo. Esa tarde también hacía mucho frío afuera, pero el ambiente estaba cálido –y ahora bien iluminado-.

Me convidó con mate, eso también hizo a la calidez de la charla, y me contó que encontrar el lugar desde el cual dirige se lo debe a la docencia, donde pone todo en práctica. “Aprendí a respetar los tiempos del proceso, porque sólo decir lo que se ve desde afuera, no ayuda a que eso se modifique sino todo lo contrario”, reconoció.

Casi sin pausa siguió explicando que los tiempos de asimilación de aquello sobre lo que se está trabajando son personales, porque el actor se tiene como instrumento a sí mismo

y cada uno de nosotros está lleno de recovecos y de subjetividades. “Como director –y como docente- tengo que ver el problema: detectar qué es lo que está impidiendo que eso funcione en el actor en vez de apuntar directamente al resultado”. Se le encendía la mirada al hablar y movía los brazos y las manos sin parar al compás de sus palabras. Resulta difícil verlo quieto.

Quienes conocieron a Lumerman padre, sociólogo, reconocen en el hijo mucho de su progenitor. Algo más que la eterna cara de niño, la contextura física o algunos gestos tan propios como el movimiento de los brazos y las manos al hablar, como si estuviesen dibujando croquis en el aire para explicar las cosas.

Juan Pedro Lumerman no era actor sino sociólogo y, en efecto, explicaba. No sólo en la Universidad de Buenos Aires o en los colegios donde se desempeñaba como profesor sino en las charlas y conferencias que daba, o en las conversaciones de sobremesa en las que se hablaba de política y en la que él era -por supuesto- la “voz autorizada”. Francisco se fastidiaba porque desde chico mostraba intereses muy distintos a los de su hermano mayor, Juan Diego, el único de los cuatro hermanos que siguió los pasos de su padre y también el único que lo confrontaba. “Si siguen hablando de esto, me voy”, era su frase célebre cuando el debate empezaba lanzar chispazos.

“Me hace acordar mucho a mi marido en la capacidad de liderazgo y en el magnetismo que genera”, contaba la mamá, María Cristina Via, en la mesa de un bar de Córdoba y Pueyrredón. Ella y Juancho –como le decían sus allegados- se conocieron en los años 70 militando en la Juventud Peronista. Las imágenes se le aparecían yuxtapuestas y vívidas, como si se evocaran por sí solas en su memoria y a lo largo de la charla, cuando hablaba de su marido conquistando auditorios y de un Francisco apenas adolescente dirigiendo su

primera gran obra, la adaptación que él mismo había hecho del cuento de Manuel Mujica Láinez, *El hombrecito del azulejo*, para un acto escolar.

Tendría unos 15 años y hacía dos que estudiaba en Andamio 90, el teatro escuela que fundó Alejandra Boero. Ella, ícono del teatro independiente, creadora del grupo Nuevo Teatro en los años 50, distinguida con varios premios Konex. El lugar, un semillero de talentos.

El día del ensayo general de *El hombrecito*... Francisco le pidió a la mamá que llevara a su hermanito Agustín, el menor de los Lumerman, porque necesitaba la opinión de un niño sobre el espectáculo para terminar de hacer los últimos ajustes sobre la puesta y los actores, sus compañeros del Sagrado Corazón de Almagro.

“Se tomaba todo muy en serio, yo pensé que estaba más planteado como un juego, pero cuando entré al salón de actos con Agustín de la mano no podía creer verlo tan plantado –como si fuese todo un director profesional- al que todo el elenco seguía sin chistar”, sonreía Cristina. “Cuando me vio, me dijo muy serio: ‘Bueno, bueno, déjalo acá y después lo venís a buscar’. Me tuve que ir ¡Qué personaje, siempre nos hacía reír!”.

Una escena similar se repetía varios años atrás, pero con sus dos hermanos menores, María del Luján, la que le sigue, y Agustín. Francisco volvía del jardín, sentaba a cada uno en su sillita –excepto el mayor, Juan Diego, los otros dos le hacían caso- y les daba clase. Tenía un pizarrón, repetía los cuentos que había escuchado de la maestra horas antes, las consignas, las canciones. En su micromundo, también ejercía autoridad de docente, director y, por supuesto, el liderazgo que le daba el hecho de ser “más grande”.

Cuando el artista de la familia iba a la primaria, el living del departamento que bordeaba los barrios de Recoleta y Balvanera ya “funcionaba como teatro”. Las funciones eran los sábados después del almuerzo y a quienes hacía sentar ahora en las “sillas-platea”, era a

sus padres. No sólo eso, sino que también tenían que pagar la entrada para disfrutar del espectáculo en el que los hermanos, ya no eran alumnos sino actores de reparto, ayudantes de escenografía y coproductores integrales. Fueron varias las veces Juan Pedro Lumerman se quedó sin siesta.

“Francisco, como su padre, es muy contenedor. Tiene mucha sensibilidad”, reflexionaba su mamá una tarde mientras tomábamos un café. Y no es casual esa sensibilidad, un poco se tejió en su cuerpo incluso antes de su existencia. María Cristina Via había dado a luz a Juan Diego en octubre del 78 y perdió un segundo embarazo. A la mujer le ganó la tristeza y tardó mucho salir adelante. Corrió el agua, pasó el tiempo y Francisco llegó cuatro años después: el 3 de septiembre de 1982. Con un poco de celos del primogénito, se agrandó la familia que seguiría extendiendo las ramas genealógicas.

Cuando Francisco todavía no caminaba (más bien gateaba como una viborita, arrastrándose con gracia por el piso de toda la casa, dicen), un nuevo embarazo alegró a la familia. María del Luján fue recibida en el 84 con mucho amor, pero con algo de tristeza y mucha preocupación: un error médico, una mala atención, una ecografía que no llegó a tiempo, nervios y una cesárea que debió realizarse un poco antes de lo previsto, a tiempo para salvar la vida de la mamá y de la bebé, pero tarde para evitar los problemas derivados de la falta de oxígeno. María del Luján tiene la movilidad reducida a causa de una triplegia.

La dinámica familiar cambió con su llegada, la nueva hermanita acaparaba la atención y las tías venían a ayudar con los dos mayores. Francisco siguió siendo movedizo, pero se convirtió en un nene independiente. Juan Diego también, tenían que colaborar en casa, y cuando no los pudieron llevar más al Juan Larrea, donde cursaban la primaria, el mayor tenía la responsabilidad de ir sólo con Francisco, que en el camino se comía algún que otro sopapo. Lo contó una vecina. Lo hermanos se pegan pero no se delatan. Eso es ley.

Sin embargo, entre Francisco y María la relación fue muy unida, de mucho compartir, de mucho diálogo, de mucha protección, de estar muy presente. Algo de congoja salió a la luz cuando le reveló a su madre que cuando era chico le costaba entender por qué su hermanita no podía hacer tantas cosas como él. Por eso la sensibilidad no es casual ni vino porque sí.

Por momentos Moscú parece más grande de lo que es, lo curioso es que eso pasa cuando hay gente o alguna puesta en escena. Del lado izquierdo cerca de la pared hay dos o tres banquetas, tipo taburete, como de barra de bar. Del lado derecho se extiende la sala que, objetivamente, tiene pocos metros cuadrados. Un poco más allá hay una cocina diminuta.

Todo está pintado de negro, piso, paredes y techo. Una cortina de *patchwork* la separa de la recepción, donde suele estar Lucía Márquez, una amiga de la adolescencia que también es actriz y que ahora está feliz: por empezar preparar una obra que en la próxima temporada va a formar parte de la cartelera de Moscú.

No es casual que Lucía esté ahí, ni que se la vea sonriente. Francisco, naturalmente, supo armar un sistema de relaciones en su vida que se consolidaron y perduraron en el tiempo. Quizás haya sido así por “culpa” del teatro, porque claramente todo empezó ahí. O mejor dicho, un poco antes, cuando todavía estaba en séptimo grado.

“Tenía que anotarme para hacer la secundaria, y como mi hermano mayor había entrado al Nacional Buenos Aires y a mí me iba bien en la escuela, se daba por sentado que tenía que seguir el mismo camino. Así que empecé el curso de ingreso. Pero me aburría, me parecía deprimente el lugar, iba a la escuela doble jornada y después me metía ahí”, incluso recordarlo es una pesadilla para quien no le gusta quedarse quieto.

A alguien que se mueve como él, y que sabe lo que quiere, se lo describe por los verbos decir y hacer. Entonces fue a lo concreto. “Mamá, yo no quiero ir a ese colegio porque no me va a dar el tiempo para hacer teatro (que hasta el momento nunca había hecho formalmente, más allá de los juegos)”. Así –de frente- la encaró a María Cristina, sin dar explicaciones de por qué teatro y por qué no otra cosa y dejó el ingreso. Punto. Cuando llegó el turno de Agustín, años después, pasó lo mismo. Fue clarísimo: “Mamá yo no quiero hacer la vida de Juan Diego”, le dijo. Tampoco fue al Nacional Buenos Aires y ahora –de grande- es percusionista. En algún punto la sociología funcionó como una especie de contraejemplo.

En la casa de los Lumerman no había demasiado espacio para salidas al teatro o a conciertos, predominaba el espíritu intelectual. Pero sí hubo un hecho clave, revelador para esa madre orgullosa: la obra *Blancacienta, una historia truculenta*, escrita por Darío Luchetta y dirigida por Silvina Katz que se hacía los fines de semana en Andamio. “Lo llevamos a Francisco a verla, que tendría unos 11 o 12 años, y quedó fascinado”. O mejor dicho, “fantaseado”, porque para él la idea de hacer teatro tenía mucho de fantasía e ilusión.

Lumerman madre tuvo la iniciativa de anotarlo en los talleres que se dictaban ahí y Juan Pedro no se opuso. Les parecía bien que el hijo tuviera una actividad extraescolar, pero jamás pensaron que podía convertirse en profesión. Así que a partir de los 13 fue a una escuela privada de Almagro y empezó en el curso de preadolescentes de Andamio.

La misma Silvina Katz fue su primera profesora y la persona que lo recibió en la entrevista de admisión. “Ese día vino solo, era chiquito, tenía la voz grave y una determinación que me impresionó. Además ¡el vocabulario!: ‘Yo quiero hacer teatro, porque me parece una actividad sumamente interesante’”. Lo imita hablando como un señor y subraya la palabra “sumamente”. Parece que hubiese sido ayer.

Ahí, Francisco conoció a sus mejores amigos hasta hoy y compañeros de aventuras: Lisandro Penelas a quien le queda la imagen de un Francisco “muy independiente desde chico”, Diego Faturos, Manuela Amosa –su esposa-, Lucía, Johanna, Beto y muchos más.

Ahora la sala de Moscú juega a ser más grande, se la percibe con las dimensiones extendidas. Si bien no hay función ni alumnos, se amplifica con recuerdos, con las presencias que se evocan, que van y vienen entre anécdotas, con hilos que se entretejen en una red de historias paralelas en el tiempo, o de antes y después. En algún punto Moscú, la Moscú de Villa Crespo, es hija de Andamio 90 y hermana menor de Timbre 4, la escuela teatro que Claudio Tolcachir inauguró en 2001. Porque ahí se conocieron. Ahí se conocieron todos los miembros de “la gran familia”.

Silvina lo dirigió en un infantil, también escrito por Darío Luchetta. Fue la primera obra en la que actuó con “público de verdad”, ahí mismo, en Andamio. Se llamaba *Traje de Sastres*, basada en el cuento *El Traje del emperador*. Claudio Tolcachir fue su compañero de elenco, era uno de los ‘grandes’ como Paula Ransenberg, Claudio Quinteros, Marcelo Duclos. Todos ellos trabajaban ahí. “Claudio hacía de un primer ministro, malo, y nosotros hacíamos un coro, el coro del rey. Teníamos un texto de una palabra”. Francisco rememora con una sonrisa enorme su “gran debut”.

Para Lisandro Penelas, a quien también encuentro en la sala moscovita, fue una experiencia clave: “Íbamos a las clases de teatro, compartíamos los ensayos de la obra y después –los fines de semana- hacíamos las funciones. Así estuvimos los dos años que duró ese proyecto y cuando terminó empezamos otro, *Los hijos del juglar*, que estuvo en cartelera como dos años más. Éramos un grupo de 10, 12 adolescentes y eso creó un vínculo sólido entre nosotros, un grupo de pertenencia tan fuerte que seguimos siendo todos muy amigos al día de hoy”.

Francisco estaba en su salsa. “Como prendido fuego”. Tan es así que paralelamente, con el permiso del director del Sagrado Corazón del Almagro, formó un grupo de teatro escolar. Así que sus tiempos y sus espacios empezaron a medirse en escenas, en actos, en diálogos y en un cuerpo que empezó a funcionar como canal de emociones donde todo podía transformarse y volverse mágico.

En algunos momentos, sin embargo, el apasionamiento inicial se volvía autoritarismo. A los 14 años, estaba tan lejos de Moscú y de Jerzi Grotowski o Konstantín Stanislavski como de Iósif Stalin, pero quizás más cerca de este último que de los dos primeros. Cuentan sus compañeros que recuerdan de aquella época “alguna que otra orden” con pocas sutilezas. Cuando terminó el ensayo general de una de las obras y estaban ordenando el salón de actos del colegio, lo ataron con bufandas y lo dejaron media hora encerrado, a oscuras, en una especie de sótano donde se guardaban cosas. Broma y desquite. Francisco se hace cargo: “Creo que era toda la violencia que tenían adentro. La poca experiencia y la inseguridad me habían convertido en un monstruo”.

Corría 1997 y el segundo año en Andamio había empezado con la profesora Rita Armani, “maestra de maestros” pero se enfermó y la reemplazó Claudio Tolcachir, el “grande” con el que habían compartido el escenario. Ya había respeto y admiración, pero ahora y durante los tres años siguientes que lo tuvieron al frente de la clase, el vínculo fue más allá. Se tradujo en cariño. Tan es así que Claudio estuvo en el estreno de la primera obra adaptada y dirigida por su discípulo en el Sagrado Corazón de Almagro. Se sentó orgulloso entre los padres y el resto de los chicos, de sorpresa. Francisco no sabía que estaba ahí y se emocionó cuando lo vio.

“Para todos nosotros él siempre fue un referente, pero en la adolescencia era nuestro ídolo total en todo”, se ríe Lisandro cuando trae al presente retazos de aquellos momentos y se arma un *patchwork* en el aire, como las cortinas de Moscú que cuelgan detrás de él, pero

con múltiples fragmentos biográficos: “Entre los 18 y los 20 íbamos a fiestas que organizaban diferentes grupos de teatro para juntar plata para la producción de sus obras. Los lugares eran pequeños antros: centros culturales mínimos, galpones, casas con muebles corridos y reconvertidas en salones de fiesta. Siempre había alguna y nos enterábamos. Muchas veces coincidíamos ahí con Claudio y sus amigos”. La casualidad o causalidad del encuentro les inflaba el pecho.

Los tres inseparables, Francisco, Lisandro y Diego Faturos, siempre contaban con otras presencias, es decir, con otros amigos y amigas que se unían a sus salidas nocturnas, pero jamás pisaban un boliche. Se recuerdan como chicos “fuera del standard”.

Como en retrovisor se ubican fotográficamente en imágenes esas fiestas bailando con otros adolescentes y con adultos cincuentones, tomando bebidas baratas o tragos preparados por cualquier *bartender* improvisado, con movimientos rítmicos y pixelados al compás de la música pastosa y llovida que se escuchaba a través de parlantes viejos. Alguna bola de boliche casera y medias luces de algún foco de pocos watts.

Aun estando un poco corridos de ese límite que marcan los usos y las modas adolescentes, para Diego “Francisco siempre fue el más maduro del grupo”.

- ¿Le gustó? Soy la mamá de Francisco.

- ¿De Pancho? ¡Este chico nació para el teatro!

Lloraron las dos. Alejandra Boero y María Cristina Via se habían sentado, por casualidad, en sillas contiguas en una de las salas de Andamio 90, la que había sido cedida por la directora de la academia para la función de *Tierra Negra* que acababa de terminar y Boero estaba emocionada. Francisco había escrito el texto y la había dirigido. El elenco estaba

formado por los chicos del taller de teatro de la escuela, donde se había estrenado poco antes.

Esa época fue prolífica: vinieron obras importantes, experiencias fundantes para el joven dramaturgo, director y actor. *Tierra Negra* estuvo inspirada en uno de los viajes familiares a Carmen de Patagones, al caserón de los abuelos, un clásico de las vacaciones.

Juan Pedro manejaba y junto a su copiloto, María Cristina, respondían a las preguntas de sus hijos. Pasar por la ruta alemana a la localidad de Loma Negra los había inquietado ¿Una ciudad industrial? ¿Una ciudad que responde a una sola familia adinerada, dueña de la fábrica de cemento? ¿Todos los hilos los mueven los Fortabat, a través de una lógica empresarial? Se armó el debate, ya no en el contexto de una sobremesa. Esta vez Francisco tampoco aburrió, sino que preguntó más y más. Siguió con la historia en la cabeza hasta que la llevó a la ficción. Con un dato curioso y visionario para ser 1999: Macri llegaba a la presidencia.

Era la primera vez que escribía por una reacción interna hacia algo que lo inquietaba y no como una necesidad de resolver un problema fáctico, productivo. Porque para Francisco, tanto la dramaturgia como la dirección, tenían una finalidad: hacer teatro. “¿Somos 8, somos 12? Bueno, hasta que encontráramos un texto con 8 o 12 personajes podía pasar mucho tiempo e incluso podíamos no encontrarlo”, dice. La solución era escribirlo. Y lo hacía “¿Falta un director? Bueno, listo, acá estoy. Hagámoslo”.

Las vivencias y los viajes al sur de la provincia de Buenos Aires también inspiraron *El amor es un bien*, una de las últimas obras escritas y dirigidas por él; una versión de *Tío Vania*, de Chéjov, con una impronta de realismo argentino, de la casona de los abuelos y tal vez, por qué no, de algún pariente de aquellos pagos.

Fines de marzo de 2003. George W. Bush decide invadir Irak y comienza la primera fase de la guerra impulsada por Estados Unidos y apoyada por sus aliados. Todavía estaba abierta la herida del atentado a las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001. Los bombardeos ocupaban las principales noticias de los medios. Diego Faturos recuerda muy bien en el contexto de *Sucede*, otra de las obras escritas por Francisco para actuar con el grupo Abriendo paso, en el que además de ellos dos, estaban Lisandro y Manuela. Los amigos de siempre.

Lo recuerda porque se levantaba antes del amanecer con uno de los canales de noticias las 24 horas en el televisor. Y por la radio que escuchaba el taxista que lo pasaba a buscar como al resto de los chicos. El recorrido era fijo y terminaba a las seis de la mañana en El Hormiguero, un pequeño espacio cultural cedido por uno de los profes de Andamio. Esa era la única hora en la que coincidía todo el elenco y en la que tenían lugar para ensayar. A las 9, cada uno se iba a su trabajo. A la noche, algunos de ellos, estudiaban. Francisco, como siempre, era el alma organizativa.

El protagonista de *Sucede* era un chico que perdía a sus padres y se quedaba con un hermano discapacitado. También tenía una novia que lo reclamaba y un amigo que se iba a vivir a España. La clave era cómo lograba reacomodar su cotidianeidad después de ese sacudón. “La obra era recontra autobiográfica”, dice y sonríe. “Ahora que lo pienso veo que, en el fondo, estaba buscando la manera de expresar lo que me pasaba”. Fue un momento duro. No lograba reponerse de la muerte de su papá, que había sido repentina y había convulsionado a toda la familia.

De Juan Pedro Lumerman, de quien no heredó la faceta intelectual como su hermano mayor, encarna mucho de su temperamento, de su capacidad de resiliencia, del hacer, del salir adelante, del optimismo. La vitalidad de ese hombre tan inteligente e histriónico que atrapaba a sus auditorios y vocacionalmente tan atento a su profesión, convivía con una

salud frágil. Padecía diabetes y asma desde sus primeros años de vida. Su esposa aún recuerda el susto que pasó en la luna de miel, en Córdoba, cuando tuvo que llevarlo a la guardia y dejarlo internado después de un ataque de tos.

“Los chicos sabían que tenía problemas de salud, pero también veían cómo se levantaba y seguía”, rememora María Cristina. “Francisco tiene mucho de eso”.

La tarde en la que estoy con su profesora Silvina, tomando un café en la esquina de Bulnes y Humahuaca, vuelve una imagen que dejó su impronta y que no cambió pese a aún siguen en contacto: la de un Francisco chiquito y decidido, con una actitud tan firme que todavía le asombra.

“Lo que lo define es su determinación, sin duda”, subraya. “Se integró en el grupo con un gran nivel de compromiso, disciplina y liderazgo. Me acuerdo que él era el que decía: ‘Vamos a ir por acá. Esta es la posición que tomamos’ y, para mí, en las clases era un gran apoyo”.

Pese a que era algo así como “el encargado de escribir las obras para actuar”, Francisco no se pensaba a sí mismo como dramaturgo y, tal vez, nunca se lo hubiera planteado de no ser por Lisandro que le avisó de la convocatoria para el concurso Germán Rozenmacher, una distinción importantísima del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Era la época en que ensayaban *Te encontraré ayer*. 2007. Lisandro tuvo que insistirle y lo hizo con tanta convicción que la imprimió y le dejó el sobre preparado. Lo único que le quedaba por hacer a Francisco era inventarse un pseudónimo y mandarlo. Finalmente lo hizo. Y ganó el primer puesto.

El jurado estaba compuesto por Jorge Dubatti, Daniel Veronese y Mauricio Kartun, y el mismísimo Kartun fue quien le entregó la distinción en el marco del VI Festival Internacional de Buenos Aires.

Llovía, era octubre. Fiesta. Francisco y Manuela –que para entonces ya era la novia– bailaban frenéticamente en el medio de la pista, las luces parpadeaban. Sus movimientos corporales irradiaban felicidad. Aunque tuviera 25, él parecía un estudiante secundario que se había escapado con el uniforme puesto: camisa clara, corbata y zapatos lustradísimos. Era el más emocionado de la fiesta “¡Pero es un pibe!”. Así es como lo vio y eso fue lo primero que pensó la dramaturga Mónica Salerno, ganadora del segundo premio con su obra *Albina*. Se acercó y no tardaron en estrecharse un abrazo. Ella fue la primera mujer en ganar el Rozenmacher: “Hasta el momento las chicas solo sacaban menciones”.

Esa noche Francisco sintió la necesidad de perfeccionarse y se anotó en la carrera de dramaturgia de la EMAD, la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Kartun fue su profesor entre otros grandes como Alejandro Tantanian e Ignacio Apolo.

Fue la primera vez que Francisco decidió estudiar dentro del entorno sistemático de una institución, después de la escuela. “Nunca me llevé ninguna materia. Estudiaba, pero lo hacía para cumplir y seguir adelante con lo que me interesaba”, se justifica. Pero su mamá va al punto: “es inteligente pero muy desbolado”.

La cuestión es que a veces ganar puede traer tanto alegrías como lágrimas por igual y no por emoción sino por angustia. Esto fue lo que pasó en 2009, cuando la dupla fundadora de Moscú, Francisco–Lisandro, se presentó a una beca que otorgaba el Kennedy Center

Performing for Arts (Washington) para participar del Cultural Visitors Programs, destinada a jóvenes directores latinoamericanos.

Ficha a completar: ¿Habla inglés? Sí ¿Nivel? Fluido. Pero no, mentira. Francisco sabía algunas palabras, frases muy simples. Lisandro, que había sólo se había animado a tildar “intermedio” sabía un poco más, pero no demasiado. El tema es que la suerte los acompañó y ganaron. Sin embargo, las cuatro horas diarias de estudio del idioma antes de viajar no fueron suficientes.

“Cuando llegamos nos dimos cuenta que los representantes de otros países que también habían sido becados y que, como nosotros, no se llevaban tan bien con el inglés, tenían traductor. Sí, tra-duc-tor”, Lisandro se lleva una de sus manos a la frente como si todavía no pudiera creerlo: “Nosotros pensamos que si poníamos que no sabíamos hablar perdíamos cualquier chance, por eso nos mandamos”.

Hubo instancias de culpa. Antes de dormirse, cada uno en su lujosa habitación de un hotel de Manhattan, lloraba. “Primero porque el esfuerzo de tratar de entender era agotador y a eso se le sumaba la opresión en el pecho por haber mentido. Me sentía un tarado”, reconoce Francisco.

Lisandro recuerda la noche anterior al día crucial: les iba tocar a ellos ser un poco centro de la jornada cuando, siguiendo el turno de los becarios, tuviesen que presentarse por país de origen. “Hicimos un Skype con nuestras novias que estaban juntas en Buenos Aires y estábamos re mal”, se acuerda Lisandro.

“Welcome Francisco Lumerman and Lisandro Penelas from Argentina”, la voz efusiva provenía de un parlante que amplificaba el sonido en todo el salón. Pero más efusivo fue el “woooowww” de los presentes y la lluvia de aplausos. Muy al estilo motivacional yankee. Les fue bastante bien a pesar del miedo y el shock inicial. No tuvieron que hablar

frente a todos. Individualmente se acercaban a hacerles preguntas a una especie de mesa redonda ¡Qué alivio! Se arreglaron bastante bien para responder.

Lo cierto es que terminaron el viaje habiendo aprendido inglés a través del método más natural de todos: la necesidad de supervivencia.

Moscú, la Moscú de Villa Crespo, nació formalmente en 2015 cuando alquilaron el ph y lo reformaron volviéndolo funcional a las necesidades de sonido e iluminación. De todos modos, la dupla ya había empezado a dar clases de teatro apenas terminado el secundario como otra forma de ir al frente, de juntar un poco de dinero y poder seguir haciendo lo que les apasionaba: teatro. Francisco y Lisandro se complementaron siempre muy bien.

En ese espacio, primero pensado solamente como escuela y recién algunos meses después como sala, cada uno empezó a estrenar y dirigir sus propias obras, además de convocar a otros profesores, actores y amigos de toda la vida para un “compartir” sin solución de continuidad.

La complicidad con Lisandro perdura, aunque a veces Francisco lo haga enojar: “Se olvida de todo, todo el tiempo, o por error se lleva siempre las biromes de Moscú y las bufandas o los gorros de otros”.

Esta condición de despiste tampoco ha sido limitante para su relación con Manuela, que puede llegar a encontrar un tenedor en el baño o tiene que ayudarlo cuando se desespera buscando objetos que están enfrente de su cara. Con ella lleva 22 años de pareja, unos 19 de convivencia y ocho de casados. Casi toda una vida juntos.

Tienen un hijo, Fermín, que a los seis años no sólo no juega a dirigir, sino que por esas paradojas de la vida detesta el teatro.

Claudio Tolcachir, la estrella de rock del teatro independiente

Su camino a la fama. De rockearla en un ph de Boedo, ¿Cómo llegó a convertirse en referente del arte escénico porteño?

Abre la puerta apurado. Entra de un saque, gira la cabeza y mira a ambos lados. Son las 19.15 de un miércoles frío y lluvioso. “¿Es acá la clase?”, pregunta Claudio Tolcachir y algunas voces, las de SUS alumnos del Seminario de Escenas, le responden que sí. Tiene el pelo un poco revuelto, de un rubio cobrizo que parece más rubio y más cobrizo en el reflejo de la luz cálida y tenue de esa sala del fondo, la principal de Timbre 4, sobre la avenida Boedo. Se saca el piloto azul y pregunta qué día es. Tampoco sabe. “Necesito una brújula, ¿alguien tiene una brújula?”, bromea antes de empezar a tomar lista para chequear, en voz alta, qué duplas pasarán a actuar. No debe ser fácil encontrar el celular –lo trajo, pero vaya a saber adónde lo dejó- ni seguir la agenda siendo una estrella de rock del teatro independiente.

Cualquiera podría pensar que ambos conceptos resultan paradójicos y hasta opuestos, pero basta con ver a Claudio Tolcachir para *remixarlos* y entenderlos en conjunto. Empezó de abajo y de chico. Con nada, con poco, con los amigos, en el barrio, por amor, por vocación y hoy, a menos de dos décadas de aquel “arrancar a hacer lo queremos y porque tenemos ganas”, es un referente indiscutido a nivel nacional e internacional.

Quizás no se parezca en nada a Paul McCartney ni a Mick Jagger, sin contar con que tiene apenas poco más de la mitad de la edad de ellos. Pero si querés rockearla tendrás que haberlos escuchado, o al menos haber intentado algunos acordes de “clásicos” como *Live and let die*, *Start me up* o *Satisfaction*. El clásico de Claudio es la *Omisión de la familia*

Coleman, la primera obra que escribió, pero en construcción colectiva con el elenco. Como si hubiese venido el cantante de la banda con una letra a medio concluir, pero para que la canción sea “LA canción”, el guitarrista, el bajista y el batero habrán tenido que aportar lo suyo... La concepción que Claudio tiene del teatro es el de una banda de rock. ÉL ES con los demás. Al menos eso es lo que muestra y lo que suele decir en las entrevistas.

No se trata de una comparación azarosa. Los hechos sustentan que los disfuncionales *Coleman* se hayan convertido en un clásico: llevan más de 2000 funciones en 14 temporadas consecutivas en las que, obviamente, pasaron del *under* a la avenida Corrientes; giraron por 23 países: de Shangai a París, de Madrid a Dublin, de Nueva York a Sarajevo; participaron en 54 festivales internacionales, fueron traducidos a 8 idiomas y ganaron muchísimos premios.

Entonces si querés hacer teatro habrás tenido que pasar por la escuela de Timbre 4 o por alguna de sus salas a ver *Tercer Cuerpo*, *Emilia*, *El viento en un violín*, *Próximo*, *Dynamo*, *La calma mágica* o cualquier otra obra de las que completan la abultada cartelera, así como alguna de Los Beatles es el paso obligado cuando agarrás una guitarra por primera vez y querés rock. Es una especie de sentencia: Si de teatro se trata, pasarás por Timbre 4 como también pasarás por el Teatro del Pueblo, el Cervantes o el San Martín. No hay excusas. Obviamente, sin restar importancia a ninguna de las 374 salas y centros culturales que existen en la ciudad de Buenos Aires y que la posicionan entre las plazas más importantes del mundo.

No debe ser fácil ser una estrella de rock del teatro independiente, ni que SUS alumnos lo esperen a que llegue a la clase -si es que acaso ÉL lo sabe-, con la misma ansiedad y adrenalina con la que esperarían, entre palmadas y silbidos, a que su banda favorita pise el escenario y arranque el show.

En el aula-sala del fondo del pasillo de Boedo nadie grita, silba, ni aplaude, pero hay como veinte personas que están a la expectativa: ÉL va a entrar en cualquier momento (despistado, a pelo revuelto y con el piloto azul).

Algunos están con el termo y el mate. Una chica de unos veintipocos años sobresale del resto. Se mueve inquieta, se estira, abre y cierra los brazos como abrazando al aire. Tiene una sonrisa enorme y parece más alegre que de costumbre. Un compañero se lo hace notar. Y claro, tiene todo listo y su- per- en- sa- ya- do para actuar ese día ante la mirada del maestro, pero por sobre todas las cosas, se la oye decir –como en un salto de algarabía– que ÉL empezó a seguirla en Instagram. A pedido de ella, no importa. Lo que importa es que ahora ÉL la sigue “y puede ver todas sus *stories*”. Cosas que pasan cuando se es un profe *star*.

Una tarde de principios de 1988, la actriz y docente Silvina Katz recibió en una de las oficinas de la escuela de teatro Andamio 90 a Alicia Mazzolli y a su hijo menor, Claudio Tolcachir, que hacía poco había empezado la secundaria en el Nacional N° 3 Mariano Moreno. “Este me salió bailarín. Adonde lo veas baila, canta, actúa y hace sus propias puestas en escena -recuerda que le dijo con el chico al lado-. A ver si podés hacer algo con él”. Silvina lo miró y le encantó. De hecho, ella fue su primera profesora ahí, en el curso de preadolescentes –además– su “*target*” preferido.

“Puesto en el escenario era LA LIBERTAD”. Esa es la imagen que le quedó de Claudio, de quien no sólo fue docente sino también su primera directora en infantiles como *Traje de Sastres*, escrita por su pareja, Darío Luchetta.

Un chico de 13 años en un escenario y la palabra libertad configuran una imagen mental significativa que resuena fuerte entre el bullicio de la gente. Amerita otro buen trago de

café en la confitería de la esquina de Humahuaca y Bulnes, cerquita del Espacio Callejón donde, ese sábado Silvina tendrá dos funciones: *La Piel de Elisa*, de Carole Fréchette – un rato más tarde- y a la noche, *Clarividentes*, de Javier Daulte. La mujer que respiró teatro toda su vida como docente, actriz, directora e incluso como madre de artistas, lo recuerda libre, expresivo con el cuerpo, “con mucha cabeza” y con “mucho humor”, hilos de los que fue tirando de la madeja de su personalidad.

“Claudio me divierte mucho. Tiene comicidad y entiende el juego”. La voz que aparece ahora –otra tarde- y que viene del otro lado del teléfono es la Esteban Menis, actor y creador de las series web más desopilantes de los últimos años, tres de las cuales contaron con la presencia de nuestra estrella de rock del teatro independiente. Por supuesto. Claudio apareció en *Eléctrica 2*, *Un mundo horrendo* y acaba de participar en el último capítulo de *Influen-ser*, que aún no tiene fecha de estreno. Dice que, aunque venga de un universo distinto en el que sale tanto de gira, llena teatros y todos los actores quieren trabajar con él, “es genial cuando lo ponés en un contexto de humor absurdo, tan ajeno a su cotidianeidad”.

Pero no todo en la vida es un camino lineal y, casi como Ley Divina, parece que todo lo que brilla debió haber pasado por algún que otro momento de oscuridad. De hecho, antes de pisar Andamio 90 hubo una serie de hechos y circunstancias en la infancia de Claudio que lo marcaron. Si hubiese que ubicarlos por hitos, en una línea de tiempo, todos apuntarían a la escuela primaria del barrio de Belgrano. Fue como su primera piedra en la zapatilla. Y la contracara: a sus hermanos mayores les encantaba ir a la primera institución que él detestó. No tanto por rebeldía (ni por rockero) sino por timidez y porque evidentemente había “algo” en él que no encajaba.

En los recreos –por ejemplo- corría al lado de los otros chicos “haciendo de cuenta que” jugaba con ellos a la mancha, cuando la verdad era que ni siquiera podía hablarles. Sin

embargo “actuaba” porque sabía que, desde lejos y en perspectiva, podía parecer. Su padre, Isidoro Tolcachir, ahora se ríe cuando cuenta la anécdota. Pero en aquel entonces, él y su esposa estaban preocupados: de la Nueva Escuela Argentina 2000 (un nombre demasiado progre para comienzos de los 80), donde iban sus tres hijos y los dos mayores sin ningún problema, llegaban informes que los alertaban sobre las dificultades de integración que padecía el menor. Sí, los padecía. Y en la mochila, además de esos informes, cargaba con un peso extra: el de tratar de no ser tan “raro” y el de no querer llevar problemas a su casa.

La mala suerte le duró hasta tercer grado, cuando decidieron ponerle fin al calvario y anotarlo en otro colegio de Almagro, después de que a su fiesta de cumpleaños número 8 hubieran faltado todos los invitados. Un hecho tremendo, aunque se tratara de alguien que desde muy pequeño no se sintiera afín con esos compañeritos tan “*high society*” que hasta alardeaban con tener dos piscinas en sus quintas y no poder nadar en las dos al mismo tiempo.

“Me sentía *freaky*”, reconoce el propio Claudio en una entrevista. También cuenta que le gustaba imaginar historias y que jugaba mucho solo, horas y horas. Isidoro, como buen padre, después agregará un detalle de color al relato de su hijo: En realidad, “los dos mayores, Andrés y Martín, hacían yunta y no le daban cabida”, ¿tenía otra alternativa? Claro que la diferencia de edad abría una grieta. Cuando Claudio tenía 8 años, Andrés ya había cumplido los 13 y le seguía Martín, cerca de los 12.

El asunto es que Isidoro y Alicia -muy atentos a la educación de sus hijos-, cuando efectivizaron el cambio de escuela optaron también por mandarlo, como actividad extraescolar, al Instituto Vocacional de Arte Manuel José de Lavardén y para Claudio “fue una salvación”. Ese fue su primer encuentro con el “hacer teatro”, el lugar y el momento en que dejó de sentirse un “bicho raro” y en adelante, se llenó de amigos. En el

Lavardén, “encontré algo de esa imaginación que en el mundo de la escuela era poco o nada valorado”.

Cuando iba al colegio *cool* de Belgrano ya mostraba ciertas condiciones, además de poder “hacer de cuenta que”. Por entonces empezaba a escribir sus propias narraciones y poesías. “Tenía buen lenguaje para ser tan chico, pero muchas faltas de ortografía. Entonces venía todo tachado en rojo y en casa era un escándalo” (otro escándalo). Claudio se angustiaba tanto que dejó de escribir, hasta los 28, que se animó –inseguro y con mucho esfuerzo- a venir un día a Timbre 4 con la idea incipiente de *La omisión de la familia Coleman*.

En un bar y con la panza llena –acaba de terminar el “menú del día” aunque son las cinco de la tarde- todo se ve con más claridad. “En realidad estaba bien lo que redactaba, pero no me decía fijate ésto o trabajá sobre aquello ¡Qué cabeza la maestra! Cómo le va a devolver a un nene todo tachado y con un cero. Dejé de escribir porque era tan frustrante que no lograba -y aún no logro- aprender la ortografía”.

“Si me preguntás ahora, me tomás un examen y yo no sé. No sé si apruebo... como el teléfono me corrige todo el tiempo, me parece que ahora estoy logrando memorizar. Pero esas son las cosas de la Educación”. O es muy humilde o demasiado sincero quien en 2014 recibió el Diploma al Mérito de los Premios Konex como escritor de teatro. Es que hay algo que va mucho más allá de cómo se escriben las palabras. Ojalá esa maestra mala lo hubiese sabido.

¿Podría Mick Jagger haber ganado un lugar en la cima del rock sin Keith Richards, Ron Wood o Charlie Watts? ¿Qué hubiese sido de la vida de John Lennon sino hubiese fundado Los Beatles junto a Paul McCartney, Ringo Star y George Harrison? ¿Hubiese

llegado esa música hasta nosotros sin un Brian Epstein que hubiera fogueando su histórica popularidad? Esta clase de preguntas, aunque en otra escala, son aplicables a Claudio, sus amigos y compañeros de toda la vida, a los que se fueron sumando más y más con el correr de los años. La estrella de rock del teatro independiente para ser tal, necesita de su banda. Porque el teatro es, en esencia, un hecho artístico colectivo.

Timbre 4, el estandarte del teatro independiente con sello Tolcachir, fue primero la historia de un grupo humano y las ganas de hacer teatro. Así es la génesis que define él mismo durante el almuerzo-merienda de ese primer encuentro en un bar de mesas ocupadas, con gente que habla entre sí y adonde además de Marisol Cambre, su mano derecha a la hora de gestionar la prensa, probablemente nadie esté prestando atención a nuestra charla ni nos esté mirando. A pesar de su fama, su imagen no es la de una estrella de rock sino la de un hombre común, ocupado, y con varias horas de hambre acumulado. Entre bocado y bocado, al hablar de él (sólo porque se le pregunta) suele responder con un “nosotros”, como si ellos estuvieran ahí mismo. Porque de algún modo están.

A algunos de esos amigos de siempre que estuvieron en el inicio de todo ya los conocía del colegio, como a Lautaro Perotti y a Tamara Kiper, o de Andamio 90 como a Inda Lavalle. Otros habían sido alumnos, como Diego Faturós. Los productores de todas sus obras, Maximé Seugé y Jonathan Zak, vienen de aquella época también.

“A mí siempre me gustó trabajar con ellos, porque me gusta mucho como son como actores pero también porque juntos lo pasamos muy bien, porque somos amigos. Son como hermanos para mí. Me dan confianza para arriesgar, porque si vas y le decís a alguien ‘yo nunca dirigí pero tengo ganas de probar’, ¿qué mejor que hacerlo con quienes sabés que podés meter la pata y te van a alentar igual, te van a poner el hombro y te van a tener paciencia?”

Cuenta que lo mismo se fue dando en otro orden de cosas. “¿Vamos a hacer un teatro? Y ahí fui con ellos, ¿con quién lo iba a hacer sino? Abrimos un espacio para estar juntos. En el momento de escribir también recurrí a ellos y les dije ‘yo nunca escribí teatro’. Pero me dieron ganas de probar con ellos porque son ese tipo de personas con las que sentís que podés lanzarte al vacío y te inspiran, te divierten y te protegen. Ellos funcionan como estímulo, como protección y como compañeros de juego”, dice esa tarde como quien muestra los naipes en un partido de truco. Se está refiriendo a *La omisión de la familia Coleman*, el clásico. Su clásico. El clásico colectivo, si se tienen en cuenta las largas horas de improvisación del elenco, a partir de una idea inicial de Claudio, pero previas a la escritura del libro, en 2005.

“Fue muy curioso también porque hay otros procesos similares pero lo que pasaba era que no había obra, la obra no existía”, contará otro día Diego Faturos. “Nos convocó y nos trajo la idea de una familia disfuncional, con los roles algo corridos. Por ejemplo, una madre era más hija que madre, pero no mucho más. Claudio nos propuso improvisar, transitar los personajes y ver el desarrollo de esos vínculos entre nosotros. Entonces él nos tiraba líneas y estallaban situaciones todo el tiempo”.

Una abuela como tótem o emblema protector (Cristina Maresca; Ellen Wolf hasta 2008 y Araceli Dvoskin hasta 2014). Una madre, Memé (Miriam Odorico). Sus hijos: Verónica (Inda Lavalle), Marito (Fernando Sala y Lautaro Perotti hasta 2014), Gabi (Tamara Kiper) y Damián (Diego Fatutos). Dos padres ausentes.

“Desde las sociedades primitivas, la familia ha sido antes que nada una unidad económica... Nucleada por conveniencia alrededor de una figura. Hombre o mujer, qué más da. Proclive al infanticidio. Y al abandono, a la expulsión del núcleo familiar de los enfermos que no producen. Salvaje en su supervivencia. Siempre dispuesta a entregar al más débil. Y a usar al más fuerte como escudo”, escribió Mauricio Kartun sobre los

Coleman. “Uno de los textos más subversivos que ha dado en los últimos tiempos el teatro argentino” (Kartun, 2015). Así finaliza el texto justamente el referente y el autor de la primera obra que dirigió Claudio en 1998, *Chau Misterix*.

Antes de que obtuviera una hipoteca para comprar su ph de Boedo, el “timbre 3”, hubo otras experiencias artísticas con luces y sombras. Hubo luz, por ejemplo, cuando a los 19 fue asistente de dirección de Alejandra Boero en *Juana de Lorena*. También actuó en esa obra junto a Isidoro –que ya había sido “arrastrado” por su hijo hasta Andamio 90 y comenzaba su carrera de actor- y con su prima, Daniela Pal. “Se sabía de memoria el texto de todos”, recuerda su padre, ese señor tan luminoso y abrazable. Con orgullo, obvio. Durante la charla repetirá que admira a su hijo como director, porque “hace magia”.

Un par de años antes hubo otro flash, cuando probó gestionar y llevar adelante una obra con su grupo de amigos del Mariano Moreno. La ocasión fue la Feria Anual de Ciencias. Ahí estaba Tamara Kiper, envuelta entre el éxito del momento y el efecto imán. Nunca más abandonaría el teatro.

“Es un gran contagiador”. La palabra no existe para la Real Academia Española, pero para Diego Faturos, que lo conoce desde los 12 años -hoy tiene 34- y sintió el “efecto”, ninguna otra le queda mejor. “Además de ser un trabajador incansable, Claudio te contagia la pasión de hacer teatro”. Quien ama el mar habrá sentido alguna vez la ferocidad de una ola que viene y te lleva, te divierte y te hace disfrutar más de ese día de playa. Parece que él es así y tiene esa fuerza. Hasta cuando tiene sueño y no quiere levantarse.

“¡Cómo me costó hacerlo terminar quinto año! ¡No lo podía sacar de la cama!”. Vuelve Isidoro al baúl de los recuerdos, hace un gesto de asombro con los brazos -algo exagerado-

y se estira para atrás en la silla. Estamos sentados en la misma cocina comedor en la que Claudio desayunó hasta los 19 años, cuando se independizó. Estamos en Almagro, cerca del Mariano Moreno. Y aunque pasaron muchos años, todavía se acuerda como si hubiese sido ayer, de la época en la que el menor de sus hijos actuaba en *El otro sacrificio*, una obra escrita y dirigida por Esther Goris. Corría 1992 y no hubo nada, ese año, que Claudio detestara más que tener que levantarse tan temprano cuando la noche anterior había vuelto tan tarde del teatro.

En diagonal a Isidoro, pero unos tres metros de distancia de donde está sentado hay una puerta que une el ambiente con el palier del edificio. Y este no es un dato menor, ni una descripción hecha al azar. Tolcachir padre parece mirarla con un efecto *flashback* y sonreír con los ojos. “Era bravo de carácter. Ahora está ‘dulcificado’ pero tiene mucho carácter”, dice y enfatiza con sus gestos faciales las palabras “mucho” y “carácter”.

“¿Sabés qué hacía cuando se enojaba?”, pregunta en voz alta como si pudiera adivinarlo y trae al presente a un Claudio chiquitito. “Daba un portazo y se iba; yo sabía que se quedaba en planta baja y después volvía. Pero un día no volvió. Pasó un rato largo y no volvió. Me preocupé. Recorrí el edificio, salí, di vueltas a la manzana y no lo podía encontrar. Pasaron como dos horas ¿Sabés qué había hecho? (me mira y tampoco lo adivino). Golpeó la puerta pero se quedó adentro del departamento, fue despacito hasta su habitación, se escondió debajo de la cama y se quedó dormido, ¡pero qué ganas de matarlo!”. Larga una carcajada contagiosa.

Volviendo a otro tipo de claroscuros, más cercanos en el tiempo, está la televisión, un medio que probó con una suerte pendular. A los 25 le llegó a un co-protagónico en *Las chicas de enfrente*. Empezó a emitirse de lunes a viernes en el horario central de canal 13, pero la tira juvenil que prometía repetir el éxito de *Montaña Rusa* o *La banda del Golden*

Rocket –también guionadas por Jorge Maestro y Sergio Vainman- tuvo un final abrupto signado por el bajo rating. Fue una ilusión fallida que duró tres meses en el aire.

“En un momento empecé a sentir que no podía depender de un casting ni de que me llamen, aunque un poco la vida del actor es así. No renegaba de eso. Entendía que era solamente una parte, pero no toda la profesión, por eso no podía quedarme sentado esperando a que me salieran propuestas. Intuía que había algo en la gestación de proyectos y eso fue clave”.

Vuelve la voz de Claudio al bar. Vuelve a reinterpretar y contextualizar sus últimos 15, 18, 20 años de trabajo o, tal vez, en el fondo, esté intentando explicar una parte de su esencia. Lo más probable es que en este preciso instante, en este recorte temporal de una entrevista -como cualquier otra- esté intentando darles vida a sus palabras más allá de cómo se las diga o se las escriba. Eso que no pudo entender aquella maestra mala que tachaba todo en rojo. Es el nacimiento de Timbre 4 como energía movilizadora y el renacimiento de la mística Boero, de la magia del Nuevo Teatro no ya como militancia política sino traducida en el verbo hacer. Con poco, con mucho, con nada, en el barrio, con amigos, con los que se prendan, con los que tengan ganas, pero ¡Adelante!

Eran tiempos duros (aunque para Claudio, como para todos los artistas, “el teatro siempre es duro”). Se aproximaba una de las crisis políticas, sociales y económicas más profundas del país. Estamos mentalmente en el año 2000, 2001. Hubo una decisión y vuelta el impulso marítimo de la ola Tolcachir: “Hay que inventar los proyectos. Si quiero actuar, tengo que crear obras. Si quiero estar en movimiento, primero tengo que generar ese movimiento; y extrañamente o no, cuando empecé a moverme, externamente también las cosas fueron fluyendo. Pero lo interesante también es que mi grupo de ahora es el mismo de antes. Están los de siempre (los del momento cero) y algunos más”.

En el principio del principio, cuando en el fondo del pasillo de Av. Boedo 640 -al lado del timbre 3- se había desocupado un taller de zapatos, hubo una oportunidad para un grupo de personas con ganas de armar un espacio de ensayo y para dar clases, para reunirse y para hablar de teatro, para compartir obras y para divertirse. Y así fue.

Para Silvina Katz, que además de profesora de Andamio 90 fue alumna de Alejandra Boero, esa energía viva y movilizadora que tiene Timbre 4, y que también tiene Moscú, es parte de una herencia genética transmitida generacionalmente. “Todos nosotros, los profesores de estos chicos, como Claudio o Francisco Lumerman, hicimos propia la mística de laburo de la Boero: un gran nivel de disciplina, entrega, vigor, pasión. Nos podíamos quedar hasta las tres de la mañana hablando de teatro, ensayando, pintando”, había contado en la charla que tuvimos.

“Para nosotros, hacer teatro también era limpiar el baño y preparar la sala completa”, remarcaba. La diferencia de ella y sus colegas con respecto a su antecesora era que estimulaban la participación de sus alumnos en castings y no eran tan extremistas en la división independiente, calidad/ chatarra, comercial.

Un gato gris y gordo –supusimos que del dueño del bar- se paseaba, elegante, muy cerca de nuestras piernas, cada vez que Silvina pronunciaba la palabra “mística” (que fueron varias), como si el enigmático animalito estuviera tratando de ayudarlo a explicar esa razón oculta que movía los hilos del “hacer teatral” tan “boerístico” y tan sanguíneo que no reparaba en cuestiones teóricas.

-Lo que pasa es que no tenemos sala, Norma, y no conseguimos.

-Pero vos ya tenés una...

-Bueno, en realidad es un espacio... no es una sala.

- ¡Sí! Eso es una sala.

A veces un mínimo intercambio con el otro, una charla de ascensor o de pasillo, o de camarín en este caso, puede ser el *click* definitorio ¿Y qué tal si tuerce el rumbo de las cosas?

Por esos chispazos que suele haber en la carrera de un actor, ese día Claudio estaba en el Teatro Payró. Formaba parte del elenco de *Rigurosa Etiqueta*, una obra escrita y dirigida, nada más y nada menos, que por Norma Aleandro. Fue de ella de quien recibió el espaldarazo, ese empujoncito que necesitó para lanzarse y volver a con el problema resuelto. O al menos con un “hagámosla acá”.

“Fue muy lindo porque empezamos a construir la sala desde cero. Eran latas de aceite, cables de velador”. Todavía disfruta cuando lo cuenta. Repasa mentalmente los barrios que recorría haciendo un infantil para juntar dinero y comprar lo que hiciera falta; sabía que cuando llegara los demás iban a estar ahí, poniendo el hombro: soldando, pintando, armando, trayendo muebles que sobraban de sus casas para armar la escenografía, y aunque no sobraran, los llevaban igual. Los esfuerzos se sumaban.

Estaban por estrenar una obra basada en *Trescientos millones* de Roberto Arlt, *Jamón del diablo*, un cabaret con algunas partes de musical. Por cómo estaba pensada la propuesta, era tan factible que a un teatro -más o menos convencional- no le interesara como que a un bar con escenario tampoco le sirviera, así que todo confluyó para que esa fuera la pieza inaugural con la que Timbre 4 se abiera al público.

Y algo más: “Nos dimos cuenta de que éramos un equipo de trabajo integral, de que no solamente podíamos encargarnos de la parte artística, sino también de la logística, de la producción, de todo”, dirá Lautaro Perotti sobre “el nacimiento de la banda de rock”.

El tema es que, en los vecindarios, las bandas de rock suelen tener todo el talento inicial para hacerse más que de algún que otro fan, de verdaderos enemigos de los ruidos molestos y de las movidas nocturnas. Si no imagínense a los que vivían en los timbres 1 y 2 ¿Qué podían hacer cuando querían dormir? Y... llamar a la policía. Así fue como les cayó una denuncia. Pero completa: por prostitución y venta de drogas. Después un patrullero.

Fue en medio de una función, Claudio –que dirigía- ese día estaba haciendo un reemplazo, vestido de travesti. “Entonces preguntan quién es el dueño del local. Y me señalan a mí. Y yo estaba con un vestido rojo, un desastre”.

Clausuraron sí, pero ya nadie podía pararlos, así como nadie puede detener el impulso de las olas del mar. “Eso fue un sábado”, se acuerda clarito Diego Fatutos a punto de volver a ese mismo lugar a dar su clase semanal, 17 años después. “El domingo estábamos haciendo la función otra vez en un teatro de acá, a un par de cuadras, que salimos a buscar esa misma noche. Boedo 21. Lo adaptamos, hicimos la puesta de luces como pudimos y montamos una guardia”. Recibían a la gente en la puerta de Timbre (Boedo 640) y la acompañaban caminando, de a uno o de a dos. Se había corrido la voz en el barrio y *Jamón del diablo* era un éxito. El primero de todos los que siguieron.

Vuelvo a Timbre 4, respondiendo a ese impulso magnético que te lleva y te deja ahí, como si fuera un taxi. Está vez doblando la esquina, en la sede de México, la calle que corta av. Boedo pero no ese efecto imán. Los lugares también tienen carisma. Personas de todas las edades entran y salen, aunque el clima no acompañe: afuera llueve otra vez y hace mucho frío.

A la izquierda de la puerta principal está el bar de Timbre, del lado derecho, un pizarrón ocupa toda la pared. Tiene escrita y multiplicada varias veces la frase “Mi sueño es...” y quedan espacios para completar con tiza: “ser actriz; ser bailarina; que se cumplan todos mis sueños” han escrito probablemente los alumnos. Nunca falta algún desubicado (desubicada o desubicade) que escriba “hacer caca”, o cosas por el estilo. Pero no importa, lo que importa es que las personas se expresen con sinceridad, con la misma honestidad que late en el ambiente. “Hacer caca” pudo haber sido, por qué no, la expresión de deseo de alguien que pasó por ahí.

El bar de Timbre está lleno, todas las mesas están ocupadas. “Si querés, podés sentarte acá”, me invita una señora que está tomando un tentador café con leche. Me cuenta que es odontóloga, que ya está en tercer año y que está feliz, que cada vez que llega -directamente del trabajo- se sienta a merendar ahí antes de la clase. Sonríe y dan ganas de seguirla, pero no puedo. Espero a Lautaro Perotti.

Mi nuevo interlocutor se acerca y sonríe. Más que como amigo se autodefine como un hermano más de Claudio. Su voz y sus palabras traslucen ese cariño. Debe ser por eso, quizás, que la conversación -convenida en principio para una duración de 20 minutos- fluye y se extiende durante casi una hora.

Un rato más tarde es la función de *Tebas Land*, que dirige Corina Fiorillo y que Lautaro protagoniza junto a Gerardo Otero, la pareja de Claudio. Aunque Timbre 4 tenga alrededor de 900 alumnos, unas 17 propuestas en escena y un flujo de público permanente, sigue siendo el lugar de una “gran familia”. Todos se juntan a hacer teatro y a pasarla bien.

Emilia, una de las obras escritas por Claudio, pasa entre los recuerdos más frescos de Lautaro. La vio varias veces. “No hay que olvidarse de la gente que nos quiso mucho, de

la gente que nos hizo bien”, y repite: “No hay que olvidarse de la gente”. Es la frase que más le llega, porque dice que resume algo del ser del autor- director.

“Si le decís acordate de llevar esta carpeta a tal lado no solamente se olvida, sino que además la pierde, pero con lo humano es otra cosa. Es muy atento, realmente piensa en los demás. Se preocupa y se ocupa por el otro. De lo que piensa, de lo que quiere, de lo que sueña. Se ocupa de ayudar. No es indiferente a los problemas”. Lautaro habla, pero no toma café, ni gaseosa, ni agua ni nada porque supuestamente ya se va. Pero no. Se queda y vuelve al punto de inflexión: 2001.

Disturbios sociales. Saqueos a supermercados. Represión. Balas de goma y gases lacrimógenos. Caballos en las calles. Destrucción e incendios en el centro de una ciudad, la capital de un país en las fauces de un abismo y la incertidumbre de no saber, siquiera, qué presidente habría al día siguiente (pasaron cinco en pocos días). “Nosotros seguíamos con las funciones”, como la orquesta de *Titanic*, la famosa película de James Cameron. Se hunde el transatlántico pero los músicos siguen tocando. Sin embargo, lo importante acá, en este momento de la conversación con Lautaro, es la actitud de Claudio hacia los demás.

“Organizaba la vuelta segura a casa de todos los alumnos”, dice y lo cita: ‘¿Y vos cómo te vas? Esperá, esperá, yo sé que alguien del otro grupo va para tu lado’”. Lautaro sabe además que, si había alguien con problemas económicos, no dudaba en invitarlo a comer o en apoyarlo como pudiera. Fue testigo.

“Me acuerdo un ensayo de Tercer Cuerpo en el que una de las actrices cayó con una perrita que había encontrado en la calle. Claudio la adoptó y fue su perra de toda la vida porque no podía ni pensar que anduviera sola por ahí, tan chiquita. Estuvo en su casa y

después en el teatro un montón de tiempo. Se llamaba Conchita”. Durante años, Conchita anduvo entre actores, actrices, alumnos y hasta albañiles.

“Cuando construimos acá, Timbre 4 de la calle México, había que decidir algo, no me acuerdo qué. Entonces lo llamé por teléfono a Claudio para que venga y vino con la perra. El piso de cemento del camarín estaba fresco y, al día de hoy, están marcadas las patitas de Conchita que pasó caminando por ahí”, reímos con la anécdota. Conchita murió, pero quedó simbólicamente inmortalizada. No tuvo su estrella en ninguna de las veredas de la avenida Corrientes que lindan los teatros más grandes de la Ciudad, pero qué más da: sus patitas sellaron el camarín, el inédito *glamour* de una perra del *under*.

Aunque se trate de un tipo sencillo, generoso y que le gusta comer (cualquier cosa, todo, menos las galletitas Ópera), Tolcachir tiene ese mismo aura de inaccesibilidad que las estrellas de rock.

Es difícil concertar una entrevista con alguien que ensaya dos obras en simultáneo, que está atento a las próximas giras, que dicta seminarios de actuación de cuatro horas todos los lunes, martes, miércoles y jueves a la noche más los sábados a la mañana, que tiene cinco obras en cartel: una como actor y cuatro como director, incluyendo *Sunset Boulevard*, el musical basado en la película homónima de Billy Wilder que protagoniza en el Maipo una diva de *lux* como Valeria Lynch.

Además de todo eso, y muy por encima, es papá. Es el papá de Camila que acaba de cumplir un año mientras es tironeado por la prensa del *jet set* mediático, que muere por incluirlo entre sus páginas en un cuadro familiar. Claudio es la figura codiciada de su propio hogar y de su beba, probablemente más que de revistas como Caras o Gente.

Lo seguiste seguramente mucho más que esos paparazzi, ¿cuántos meses? ¿Dos? Y te queda la sensación –para tu tranquilidad- de que poco le importe, de que probablemente te vea cierto aire familiar aunque no termine de registrarte. No importa. Volvés a explicarle tu trabajo (escribir sobre él) y es capaz de darte un abrazo (te lo da) y decirte que se siente honrado (lo hace). Y hasta una misma puede sonrojarse, creérselo –aunque sea un poquito- y que le arrebaten ganas de pedirle una *selfie*.

Mauricio Kartun, Genio y figura

¿Cómo vivir con la simpleza de hombre de barrio y el aura de mito viviente del Teatro Independiente argentino?

Alcanzan a escucharse apenas dos tonos. Atiende enseguida el teléfono (fijo) de su casa. Se le escucha una voz despabilada, apacible y hay algo de esa sonoridad que me hace imaginarlo en un sillón del living, quizás con bata, en pantuflas, -por qué no, además- con el diario en su versión de papel al lado y sus dos gatos siameses rondando por ahí. ¿Cómo lucirá Mauricio Kartun a las 10 de la mañana, en punto, un domingo cualquiera? ¿Se levantará tan temprano como el resto de la semana ese hombre carismático, pilar del teatro independiente contemporáneo al que sus colegas le han puesto el rótulo de Prócer, Nobel, Maestro y que hasta han llegado a comparar con el mismísimo Jesús? Probablemente, como es su costumbre, habrá desayunado frutas, pero ¿y el mate? ¿Lo estará preparando Mónica, su fiel compañera y mamá de sus dos hijos?

Seguramente atiende enseguida el teléfono de su departamento de Villa Crespo donde vive desde hace no menos de 30 años porque el llamado era esperado ese domingo, a esa hora. La entrevista había sido pautada el día anterior. Después de algunos intentos fallidos de concertar un encuentro y una charla en persona, la insistencia periodística me había llevado otra vez hasta el Teatro del Pueblo, un rato antes de que empiece la función de *Terrenal*, con el dato de que su dramaturgo y director casi nunca se pierde las funciones desde 2014, el año de estreno.

Tenía la ansiedad y la expectativa de una niña que busca –ya imperiosamente- la figurita difícil, la última que le falta para completar el álbum, aunque ciertamente los adultos no

se permitan ese tipo de interferencias emocionales en el trabajo y menos cuando el trabajo se trata justamente de buscar personas para entrevistar. Disimulé e imposté seguridad en la boletería cuando pregunté por él. “Sí, ya llegó, debe andar por ahí”, me dijo la chica que me atendió.

Pasaron no más de dos minutos y –para mi sorpresa- Kartun se me apareció de golpe, por la derecha, cuando se abrió una puerta. No sé qué me desconcertó más, si ser embestida por su aparición repentina (el flash de haberlo encontrado, por fin) o la bofetada de ambigüedad que percibí entre la amabilidad honesta que traslucía su rostro –esa tarde- y la solemnidad distante con la que me había respondido –por mail- que acostumbraba a limitarse solamente a tener “contacto periodístico alrededor de un tema previamente convenido”.

Alcancé a mostrarle un cuestionario formal. Sonriente y bien predispuesto, lo miró y me dijo que estaba apurado, que se estaba yendo. Ese día no iba a ver *Terrenal* porque se había comprometido a ver otra obra (siempre es tironeado para presenciar y observar con ojo crítico otras puestas, estrenos, ensayos generales y él accede, aunque suele priorizar su propia creación). Me dijo también que lo llamara a su casa, me dio su número del teléfono fijo porque no usa celular. Preciso el día y la hora.

Atiende enseguida el teléfono de su casa. Se le escucha una voz despabilada y apacible, pero también solemne y distante (vuelve el tono del mail y otra vez deja latiendo esa ambigüedad). Un hola en seco y acto seguido una pregunta gélida, “¿Tenés todo listo para grabar?”. Sí, tenía todo listo para grabar y empezamos por la pregunta número uno, sin ningún preámbulo. No hubo forma de “ablandar” la introducción y fue todo muy así, muy formal pero también muy amable. Demasiado, quizás, para un domingo a la mañana.

Extremadamente, si se tiene en cuenta que desde hace décadas recibe llamados similares para ser consultado acerca de textos, tesis, notas, investigaciones y una larga lista de etcéteras, por personas que muchas veces ni conoce (como en este caso).

Desde ese mismo aparato, en otras oportunidades, es él quien llama. En el campo del Teatro Independiente, además de dramaturgo y director, Kartun hace a la vez de productor ejecutivo: administra económicamente cada una de sus obras, se encarga de su promoción y venta, invita contingentes de espectadores (también los retribuye dando charlas y conferencias en instituciones), arregla giras a las ciudades del interior del país y al exterior, está atento a los festivales internacionales. Es un trabajador incansable y también el encargado de dar buenas noticias: contacta a los actores, les avisa que pasaron con solvencia la audición y les cumple el sueño de corporizar nada menos que un fragmento de su imaginario.

“Hola, cómo estás. Mirá, te llamo porque ya lo decidí, no tengo ninguna duda y no quiero esperar más días. Sería en vano. Quiero que seas vos, estoy muy contento con lo que hiciste, vamos para adelante, vamos a hacer este proyecto”, dice Lorena Vega que le dijo Kartun, sin vueltas, cuando lo atendió desde su celular aquella tarde de principios de 2010. Estaba con sus amigos, también actores, Gustavo Tarrío y Darío Levin en Abran Cancha, una sala de teatro independiente que habían abierto cerca de las avenidas Warnes y Juan B. Justo, en la zona donde venden repuestos de autos. Así quedó confirmada para el rol protagónico de *Salomé de Chacra* que estuvo en cartelera durante 2011 y 2012.

En el momento, la explosión de alegría de ella contrastó con la seriedad de él y por eso le dio cierto pudor demostrarle toda la efusividad que hacía fuerza para salirse del pecho. “Quería ir corriendo a abrazarlo, no sé”. Se ilumina cuando repasa aquel momento clave en su carrera, cuando habló con quien ahora es su amigo y con quien –en su otra faceta-

la hizo divertir muchísimo en los ensayos. Porque Mauricio Kartun, dicen, también tiene un gran sentido del humor.

Pero volvamos a la primera pregunta de ese domingo a la mañana, antes de que salga a su jardín a revisar sus plantas, regarlas y cortar las hojas secas (su gran afición):

- ¿Por qué sólo dirige obras escritas por usted?

- En principio porque no soy específicamente director, soy un autor que dirige sus propios materiales. La verdad es que mi *deseo* no pasa por expresarme a través del campo de la dirección. En todo caso, se me completa en la hipótesis de armar un relato completo y complejo. Por un lado, la escritura y por otro, la puesta de ese texto en un espacio y en el cuerpo de los actores. Entonces, el segundo de los procesos que es la dirección, fraccionado, no me produce *deseo*; y trabajo en un campo en el que sin *deseo* no hay absolutamente nada que hacer, porque no se trabaja por compromiso económico ni por mero oficio, sino con una mirada puesta en el resultado.

Queda rondando en el ambiente esa palabra clave –*deseo*– que repitió tres veces y que le otorgó un sentido rotundo y unívoco a su respuesta. Significa, ni más ni menos, que aspirar con vehemencia al disfrute de algo (el teatro). Y en este caso, está impulsado implícitamente y en principio, por una simple razón: Porque a Mauricio –como lo llaman quienes tienen con él una cercanía cotidiana– le gustan los actores y le gustan las propuestas de los actores en las escenas, dirá Lorena que ensayó durante nueve meses bajo su mirada y compartiendo además esa rutina con otros grandes artistas de la talla de Osqui Guzmán, Manuel Vicente y Stella Galazzi. A Kartun le gustan los actores porque los admira y disfruta el tiempo con ellos.

Desde un lado más mundano y dionisiaco, empezó a dirigir sus propias obras –hace unos 15 años– porque quería ir a cenar y a tomar vino con los actores, dirá el dramaturgo

Ignacio Apolo, su mano derecha en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) donde inauguró la carrera de Dramaturgia en 1992. Apolo es una de las personas que más lo conoce, comparten la cátedra hace unos 10 años, pero antes fue su alumno. También lo acompaña -desde hace muchísimo tiempo- en las clases privadas que da en su famoso estudio de la calle Vera.

“Cuando le das tu texto a otro, no estás en el procedimiento teatral propiamente dicho, te quedás en la previa. Entonces, ¿si le dedicó su vida al teatro, por qué se iba a privar de estar ahí? Y como no le gusta actuar, entonces dirige ¿Se entiende? Aparte le gusta tanto eso que va a todas las funciones de *Terrenal* también para estar ahí, porque es familiar y está bien, es su modo de ponerle el cuerpo”, cuenta Ignacio, café de por medio, el día que lo voy a buscar a su departamento de Núñez.

En una entrevista que le hizo el periodista Camilo Sánchez para la revista Anfibia, Kartun reconoció que lo más divertido del mundo teatral pasa en los alrededores del escenario y que lo que a él le gusta hacer, una vez estrenada la obra, es sentarse en una butaca del teatro a disfrutarla.

Pero Ricardo Monti, su maestro de dramaturgia, tiene otra versión. Una mirada mucho más introspectiva para explicar por qué la necesidad creativa de este ícono del teatro independiente argentino está intrínsecamente ligada a ambas facetas, la de escritor y la de director.

Fue a fines de la década del 70 cuando Kartun se acercó al estudio que Monti tenía en la calle Tucumán y le preguntó si podía tomar clases con él. Los talleres de dramaturgia que daba Monti ya eran conocidos por entonces y Kartun también. A pasos más o menos firmes, más o menos interrumpidos por el golpe militar del 76, ya había estrenado

Civilización o ¿Barbarie?, en colaboración con Humberto Riva y dirigida por Armando Conti, en los circuitos barriales. También *Gente muy así* y *El hambre da para todo*. Pero en el país se respiraba un aire demasiado denso como para dejar rodar la creatividad en el campo cultural. Aquella tarde de 1978, sin embargo, ya no aguantó más las ganas de sentarse a escribir y fue a la primera cita con su maestro. Se metió de lleno en las clases grupales queriendo explorar su dramaturgia a partir de las imágenes internas que es la metodología que Monti aún desarrolla.

La palabra clave ahora muta: el *deseo* se transforma en *imágenes* y todo un mundo que abre generoso, 40 años después, el mismo Monti. La escenografía también cambia, deja de ser el living imaginario de aquella mañana de domingo en la que hablé por teléfono con Kartun y se convierte en un living real, en el departamento que el “maestro del maestro” tiene en Palermo, donde sigue dando sus clases. Ahora el sofá es tangible y de color verde.

“Por fin. Por fin veo tu estética en escena, Mauricio”. Mientras toma un té, ese hombre delgado y calvo, un erudito en cuestiones de creatividad y literatura, recuerda “clarito” ese momento. Fue a la salida de la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, en el estreno de *La Madonnita*, en octubre de 2003. Kartun llevaba ya 30 años de carrera. Hasta ese momento, otros habían dirigido sus obras “pero ninguno lo entendía”, dice el conocedor de su imaginario en estado virgen. “Lo tomaban de una manera realista y él es otra cosa, él tiene la *mística de la vereda* que está detrás de lo realista”. Sonríe con la misma suavidad con la que habla.

Monti dice que tiene mala memoria con los nombres y las fechas, pero si hay algo que nunca olvida son las imágenes de sus alumnos y todo el campo sensorial vívido que despliegan. *Chau Misterix* nació y fue trabajada íntegramente en ese taller, se acuerda muy bien. Como también de los ojos expresivos de su autor. “Le hacía ver cosas y él

percibía el descubrimiento con un sobresalto en la mirada, como con una especie de impacto muy particular y característico”.

La charla con el maestro se extiende por más de una hora. El hombre de 74 años (tres más que su alumno) reflexiona sobre los procesos psíquicos que se entretajan en cada persona para que siempre se escriba a partir de la infancia. Explica que aquello que llamamos imaginación, y sale a la luz a través de las palabras, es toda una serie de representaciones internas que se conectan por mecanismos lúdicos y son captadas por la consciencia.

¿Por qué viene esto de la infancia? “Cuando Mauricio terminó *Chau Misterix* y abandonó el taller estaba trabajando en un segundo proyecto muy prometedor, que después no continuó, pero que de alguna manera está involucrado en toda su obra posterior. Fue en ese momento cuando le hablé de la épica de la vereda. Porque él tenía eso: la infancia, el barrio, la medianera, pero en un grado exaltado y épico, entonces tenía que encontrar la zona mítica de todo eso”, dice Monti que siempre lo consideró muy talentoso.

“Por eso, cuando él empieza a dirigir sus propias obras se produce una dialéctica entre el director de teatro y el dramaturgo, donde uno realimenta al otro. En esa zona se produce una integración muy fuerte”.

Muchos años después de aquellas clases y de aquellos encuentros con el maestro, el propio Kartun lo describe como una persona que le produjo un quiebre. A través de él, “descubro un universo creativo durmiendo bastante más abajo de la preceptiva del manual de Lajos Egri de mis primeros años en Nuevo Teatro, y del Organón de Brecht de la etapa política” (Kartun, p.159, 2015).

Vuelven las voces al teléfono y a la grabadora. A las preguntas formales y convenidas, expresamente solicitadas por el entrevistado:

- ¿Cuál es su libro y su autor preferido?

A ver... Libro preferido... yo siempre voy a la base. El *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* de Joan Corominas, probablemente porque es un libro que consulto cada tanto. Vuelvo a él, me abre la cabeza. Tiene algo de *I Ching*, ¿no? Vas al origen de las palabras y el origen de las palabras te empiezan a decir cosas sobre la realidad que jamás habías sospechado. Quiero decir, es un libro que yo no uso de manera recreativa sino de manera creativa. Entonces, a la hora de pensar en gustos inevitablemente se me instala. Y autores... en la profesión siento mucha influencia de los géneros populares. Por ejemplo, Armando Discépolo siempre es una presencia importante. No escribo como él, sin embargo, siento que tengo algo de su genética. Luego, dentro de los contemporáneos, Ricardo Monti que fue mi maestro es un tipo que me gusta mucho, y entre los internacionales, aunque también muy alejados de mi escritura están Tennessee Williams y Antón Chéjov, yendo más atrás. Son clásicos en los que de alguna manera descubro un poderío y una capacidad de plantar lo nuevo muy sorprendente porque no son autores que uno llamaría específicamente de la vanguardia. No son autores de una gran experimentación, pero uno ve como el teatro ha cambiado a partir de sus propuestas.

-En algún punto, y por sus últimas obras, pensé que me iba a decir la Biblia...

No, no, no. La he estudiado en los últimos años por la simple curiosidad de querer meterme en los mitos. Investigo mucho sobre mitología, eso sí, estoy siempre leyendo libros vinculados al mito o a las leyendas. Naturalmente de la Biblia tomé mis últimas dos producciones, *Salomé de Chacra* sobre el mito de Salomé y *Terrenal*, sobre el mito de Caín y Abel, pero no es un libro sobre el que vuelva demasiado.

- ¿Alguna obra de teatro en particular cree que lo marcó en la infancia o en la adolescencia?

Sí, en dos o tres puntos diferentes. Mirá, sobre las primeras ni siquiera podría decirte el nombre porque fue una sucesión de espectáculos de teatro de revista que vi con mis padres. Ellos iban mucho al teatro y me llevaban, entonces veía de todo: comedias, dramas, pero también cada tanto, cuando mi padre encontraba alguno del género revista y lo proponía, asistíamos. Ese humor. Lo rotundo de la risa. Las composiciones exteriores de los cómicos, todo eso tuvo muchísima importancia para mí y me di cuenta de que después, a la larga, tomaba algo de eso. Que se me había instalado un patrón de humor que luego se me repetía. Eso me conmovía mucho.

Luego, ya más en mi juventud, cuando empecé a escribir, algunas obras de Tito Cossa. Recuerdo *Los días de Julián Bisbal, Nuestro fin de semana*. No específicamente porque tuviera una gran identificación ni con los temas ni con los personajes, sino porque sentía que él conseguía un fenómeno que era mi objetivo y yo no sabía cómo. Instalaba una hipótesis de emoción arriba del escenario sin acudir al golpe bajo. Y yo decía, ahí está la emoción sin manipulación. Una emoción que se daba por recursos legítimos.

Kartun habla fuerte. Con identidad. Con una voz fácilmente reconocible. A quien lo haya encontrado, alguna vez, en algún auditorio o a través de una pantalla y lo haya oído, le habrán sobrado los minutos para que le quedara grabado ese timbre tan particular. Kartun es Kartun también en su forma de pronunciar las palabras. Tiene ese modo de arrastrar las erre, marcar las ye (en vez de la elle) y de acentuar las consonantes, tan distintivo de quienes venimos de los pagos bonaerenses y alguna vez nos atrevimos a cruzar la avenida General Paz en busca de “algo más” en la capital. Kartun es la tautología de un hombre cargado de humanidad y de barrio.

Cuando alguien le menciona el partido de San Martín, donde nació, siente que le abren una puerta. Pero, en realidad, él tiene la llave y entra y sale cuando quiere. Lo visita, lo recorre mentalmente una y otra vez con la incompletud de la memoria y la reconstrucción mítica de los recuerdos. De esa zona ha surgido buena parte de su producción dramática. Lo cuenta en un programa de Canal Encuentro, en julio de 2017.

“El conurbano es una forma cultural inseparable de su propia condición”, dice en ese mismo estudio y explica que el nacido allí, tiene rasgos en su esencia. Siente orgullo por el “San Martín profundo”, por tener aún instalada en el cuerpo la patada de la murga y por haberse movido así de raro para los porteños, cuando con sus aliados –también nacidos afuera de la capital- iban de jóvenes a alguna fiesta. Se le desborda una sonrisa cuando recuerda aquellos tiempos.

Será que la percusión murguera le quedó más impregnada, quizás, que el aire de San Andrés, el barrio de la infancia. Como ese olor fuerte a fábrica industrial de aceite al que vuelve – muy cada tanto- cuando agarra el coche, toma la avenida San Martín y pasa por la calle Rodríguez Peña, en Villa Lynch. “Me conmueve mucho porque tuve una novia que vivía ahí al lado y hay un paredón que también es una zona mítica en el recuerdo”, dirá ante esas cámaras, en medio de esa escenografía teñida de color sepia en un juego de luces y de planos que a veces se corren para dar lugar a fotos antiguas.

De esas tiene un montón. Miles y miles guardadas en cajas, armarios y en la enorme biblioteca que tiene en su casa. Pertenecen a su archivo personal de carnaval, un tema que le interesa muchísimo.

“La colección de carnaval empezó a partir de tres fotografías más, con tres disfraces distintos de español. Mi madre me disfrazaba y me mandaba al baile del Club Tres de Febrero. De eso salió *Chau Misterix*. Mi primera obra, *Civilización o ¿Barbarie?* estaba

contada por una murga. Entonces había una especie de continuidad cultural en relación al carnaval, a los disfraces, a las murgas, a los desfiles, a los corsos y un día empecé a armar esto”.

Ahora, las cámaras para las que habla son otras. No es un estudio armado para la ocasión, no hay luces cálidas que jueguen en sepia. Hay luz natural y está en su casa de Villa Crespo. Revolviendo, mostrando, recordando. Relajado y sonriente en un fragmento del documental que lo toma como protagonista, *El año de Salome*, de Mónica Salerno y Hugo Crexell.

No camina demasiado para conseguir esos retratos antiguos de gente que nunca conoció pero que sin embargo le transmiten “algo”. El trayecto es de unas diez cuadras desde su casa hasta la Feria del Parque Los Andes, en Chacarita, en la que consigue ese tipo de fotografías que compra –desde hace añazos- sólo porque les encuentra “algún tipo de aura, de iluminación”.

Luciana Kartun, su hija mayor, tiene entre sus recuerdos más preciados haberlo acompañado de chica (hoy tiene 36) a recorrer esos puestos. Algunas mañanas soleadas de sábado, caminaba a su lado en silencio, mirándolo. “No entendía por qué le interesaban esas fotos viejas, lo veía regatear el precio con los puesteros y no entendía para qué”, sonríe aquel atardecer húmedo y frío en el que accede a tomar un café conmigo.

El padre siempre es una figura fuerte en la infancia, detrás de la cual -para ella- había una incógnita. “Tardé años en comprender todo su mundo. Siempre fue callado, reservado y muy contemplativo. Observador al máximo. El compartir no pasaba, ni pasa tanto por la palabra sino por estar ahí, en la cotidianeidad, en las cosas simples”, dice Luciana. Durante la charla me hace viajar en el tiempo y verla chiquita leyendo silenciosa en el sofá, al lado de un padre también silencioso, leyendo en el sofá.

Otra vez hay imágenes míticas, pero con interconexiones generacionales, y lo descubro – nuevamente en el documental- hablando de los sábados de su infancia. En este caso, su “viejo” lo llevaba –cada tanto- al museo Saavedra. “Tengo recuerdos trascendentes, es decir, algunos objetos que quedaron en mi cabeza creando sentido durante décadas. Lo curioso es que me doy cuenta de que a partir de esa energía compro fotografías pensando en el lugar donde las voy a publicar”.

El padre de Mauricio Kartun se llamaba David Kartun. Había nacido en las colonias judías santafecinas, era hijo de inmigrantes rusos de la zona de Ucrania (este último detalle lo investigó con Luciana) y llegó a San Martín para trabajar con unos primos en un negocio familiar. Su madre, Charo como la apodaban, fue una mujer carismática con una vida durísima. Era una inmigrante asturiana que había venido sola a la Argentina, a los 16 años, corrida por la pobreza. Vino a casarse con un desconocido (esos arreglos familiares de desesperación ante el hambre).

Enviudó al poco tiempo y, después de andar por varios lugares, con su primer hijo, terminó en San Martín. Por esas casualidades de la vida, en una pieza que alquilaba en los fondos de la casa de quien sería su marido. Allí se conocieron y más que un flechazo hubo chispazos, de esos que terminan ardiendo –novelísticamente- en las llamas del escándalo: Ella cristiana, unos diez años mayor que él. Él, con un entramado genealógico judío ortodoxo a cuestas.

Una pareja “convencionalmente” imposible para aquellos tiempos. Pero fáctica y concreta para ellos que se jugaron por el amor y se mudaron un poco más allá, al barrio sanmartinense de San Andrés, sobre la calle Islas Malvinas, ahí nomás del Club Tres de Febrero. La “zona mítica” que encontró la épica de sus veredas a través del imaginario de Mauricio Kartun, nacido un 17 de noviembre de 1946, el legado de ese matrimonio.

Sin embargo, los relatos épicos y míticos de aquellas veredas, para ser tales, necesitaron de al menos un ritual: Los viajes al centro en el Pontiac modelo 1947 de David. “Nadie, que no haya vivido en el conurbano puede entender el fenómeno social de una familia que los sábados hace turnos para ducharse, emperifollarse -mi padre se ponía saco solamente los sábados-. Íbamos saltando los pozos de la avenida San Martín, que era imposible, para ir al centro ver teatro. Atravesar un camino -que en ese momento era de una hora- para llegar y sentir: Aquí está la cultura, por lo tanto, aquí está lo sagrado”.

Otra vez, Mauricio Kartun es ganado por las imágenes y, en esa entrevista televisiva, seguramente ya se olvidó de las cámaras y de los eventuales espectadores. Su mirada refleja esos recuerdos que dejan imaginar las escenas de ese relato cuando se lo escucha. No se necesitan fotografías.

Vuelve el teléfono aquel domingo a la mañana. Unas dos horas antes de poner la olla para los ravioles.

- ¿Hubo algún momento puntual en el que haya dicho, “me quiero dedicar a esto”?

Sí, a los 20 años tuve una especie de lucidez en ese sentido, porque venía con una relación con la cultura medio equívoca, ¿no? Por un lado, me interesaban las manifestaciones culturales, leía mucho, veía mucho cine, iba al teatro. Me sentía muy cerca de lo artístico pero, por otro lado, mi vida tomaba rumbos absolutamente diferentes.

Había muerto mi viejo, trabajaba en el Mercado de Abasto, la plata la ganaba vendiendo papa y parecía que eso se iba a volver de alguna manera el destino. Tampoco lograba terminar el colegio secundario. Tenía la sensación de que había algo con el conocimiento, o en todo caso con el sistema de enseñanza aprendizaje, que me ponía en crisis y en el

medio de eso había escrito un cuento. Lo presenté en un concurso y gané y con ese primer premio, de alguna manera, reorienté mi vida.

No estoy seguro de que ese hecho haya sido una explosión, o en todo caso un acto mecánico del tipo “acá doblo y me voy para el otro lado”. Pero sí tengo la sensación de que fue la primera vez que miré mi propia realidad desde otro lado. Sentí que podía hacer algo que otros valoraran, que efectivamente podía ser valorado. Fue un descubrimiento.

A partir de ahí empecé a inclinarme hacia la escritura. Empecé a practicarla, a acercarme a grupos, a otros creadores, a hacer cursos. Bueno, te diría que fue un claro punto de inflexión.

-Ahí se conectó toda la historia que tenía con respecto al teatro y fue para ese lado, ¿no es cierto?

Sí, sí, era curioso porque yo de todos modos no me imaginaba escribiendo teatro. Mi mirada estaba puesta en la literatura, aunque de alguna manera como también estaba buscando variedad de formación, hice aquel primer curso de dirección. Pero lo recuerdo como una especie de formación súper formal que no me sirvió demasiado. No tenía donde aplicarla porque todavía no escribía teatro ni tampoco tenía contacto con actores, entonces era una cosa rara. Era como tomar clases para aprender a manejar un coche y nunca te subiste ahí, no tenés coche y nadie te lo presta. Entonces había algo medio corrido. Pero el origen de la inquietud era la literatura.

Me imaginaba escribiendo. Incluso el primer curso que hice de dramaturgia tuvo que ver con acercarme a la técnica de escribir diálogos, pero siempre pensándola como un mecanismo que iba a aplicar luego en la narrativa. Aunque después, fui ganado por el lenguaje teatral y me quedé allí.

Cuando alguien repite varias veces el año en el colegio secundario (tres en el caso de Mauricio Kartun) y ya, sin paciencia o con presiones sociales, familiares o laborales diversas, termina abandonándolo, quizás no lo retome. Y si lo hace, probablemente no se convierta en el mejor amigo del mundo académico. Sucede. No es el caso de nuestro dramaturgo, creador de mundos imaginarios, figura paradójica hasta para este tipo de “adversidades”. Sale del sistema educativo para volver al sistema educativo, años más tarde, pero desde otro lugar y con otro rol: no ya el de alumno repitente y desertor sino en el de docente, tan fuerte como el de dramaturgo. “Si hay algo que a mí papá le encanta es la docencia”, dice Luciana y él mismo lo traduce en hechos.

Hasta 1984 ejerce la dirección del Taller de Dramaturgia de Trelew, en Chubut, y hasta 1986 la cátedra de Dramaturgia de la Escuela Teatro de la Ribera. Al año siguiente, dirige otro taller de dramaturgia en Paraná, Entre Ríos. Desde 1991 es profesor de la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, en Tandil. Actualmente tiene la titularidad de la cátedra Práctica Integrada de Teatro I y dirige las muestras finales.

En 1992 crea, junto a Roberto Perinelli, el curso de Dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) que dura dos años y que tiene un minucioso proceso de selección por las pocas vacantes. A lo cual se suman las clases privadas en su propio estudio.

“Es muy puntual, dedicado, enérgico, yo lo he visto cumplir siempre con todo, no creo que haya faltado jamás a nada. Siempre con esa energía de ¡Vamos! ¡Vamos a hacerlo! Es notable eso”, dice Ignacio Apolo esa tarde que estamos en el *coffee store* de la estación de servicio frente a su departamento de Núñez.

“Mirá que tomarle examen de ingreso personalmente en la EMAD a 80 tipos, durante cinco jornadas seguidas, para elegir 15. Habiendo seleccionado ya esos 80 de la lectura de 150 obras que presentan en carpetas, las lee todas”. Apolo no para de enumerar, de ratificar y de sorprenderse como si se lo contara a sí mismo por primera vez: “Me consta a mí porque lo he visto, lo ha hecho al lado mío y a veces yo no podía quedarme tanto tiempo y le decía, ‘che, mirá que tengo que ir a otra escuela’ y el tipo se quedaba él. Él está siempre y es lo que todo el mundo le reconoce”.

Apolo habla todo de corrido, pero cada tanto, se toma algunos segundos para respirar, cargar los pulmones y seguir o —como en este caso— armar una perspectiva a futuro con sus palabras, como si fueran rastros: “Va a llegar un momento en que van a empezar a decir yo cursé con él, yo laburé con él, YO LO VI. Pero no es que su metodología, su escuela, se transmite con un manual, ¿se entiende? Él es un maestro típicamente oral. Es EL Maestro oral. Es JESUCRISTO”.

Me quedo atónita. Durante un segundo tengo ganas de cerrar la nota ahí, de pegarle un grito al mozo para que traiga la cuenta y cierre la mesa. Tengo ganas de salir corriendo porque resulta que la persona que busco bajo cielo y tierra para entrevistar, al que tengo la iniciativa de acompañar al teatro, de ver en alguna clase y todo es una “misión imposible”, ahora me dicen que es JESUCRISTO. Y así dicho hasta da un poco de miedo. Pero tomo aire y me cae la ficha de que en la estación de servicio no hay mozos, es un *self service*, ya pagamos y no puedo no ahondar en eso. Así que hurgo. Y además Kartun es ateo, como su esposa y su hijo Julián. Luciana es budista. Así que nada que ver, aunque festejen la Navidad y armen el arbolito.

Pregunto por la cotidianeidad de trabajar con él. “Es muy gracioso”. Apolo sonríe, se apoya relajado en el respaldo de la silla y hace otra pausa. “A ver, yo tuve una oportunidad, casi privilegiada: Cursé con él, doy clases con él, doy taller con él y es muy

grato, es muy amable. Su exigencia está implícita en el entusiasmo que tiene. Hace una transmisión empática y creo que eso tiene que ver también con su decisión de ser un maestro oral: no se lo puede ni filmar ni grabar dando clases porque lo que él hace es una transmisión afectiva, de empatía. Tampoco se dedicó a escribir libros sobre procedimientos ni a dar conferencias para presentar una metodología que después pueda ser impartida por otros”.

Aún con esa aura de “ser incapturable”, Kartun tiene fama, entre sus estudiantes, de ser muy generoso con sus conocimientos. Es lo primero que te dicen cuando uno lo nombra. Francisco Lumerman, el director, actor y dramaturgo que egresó hace unos años, me había contado que una vez su célebre maestro se acercó en silencio a su pupitre. Apoyó un libro y le dijo: “Encontré esto y lo compré porque pensé que te va a servir para lo que estás escribiendo”.

Francisco se quedó helado y no tuvo tiempo de decir nada porque Kartun dio media vuelta y se fue al segundo siguiente. Tomó el libro y se emocionó. Vio que era un manual de bomberos, con instrucciones, justo lo que necesitaba para poder terminar la obra de fin de curso, con la cual recibiría su diploma.

También contó que otra vez, bastante después de aquel hecho, le escribió un mail porque tenía algunas dudas sobre un monólogo que le estaba costando terminar. “Lo leyó, pero además me invitó a su casa, me sentó en su living y me hizo una devolución personal sobre el texto. Con ese material, corregido, después gané un premio”.

Enrique Federman, actor, director y dramaturgo -fuera del ámbito docente-, lo define con las mismas palabras (maestro generoso) pero las une al talento y la complicidad cuando, varios años atrás (en 2002), co-crearon la obra *Perras*. Al equipo lo formaban también Claudio Martínez Bel (que actualmente protagoniza *Terrenal*) y César Bordón.

“Lo llamamos para que nos dé su punto de vista, pero se enganchó tanto con nuestro trabajo que siguió viniendo a los ensayos como un integrante más de la cooperativa. Se convirtió en un eslabón fundamental de esa creación colectiva que terminó siendo un éxito” y se repitió en varias temporadas más.

Está anocheciendo. Seguimos en las mesas de afuera del *coffee store* y, aunque cada vez se vea menos, todo lo que cuenta quien se considera el “apóstol” de Kartun resulta tan magnético que se hace imperceptible el paso del tiempo. Parece que empezó a hablar hace dos minutos, pero estamos llegando a la hora. O pasando la hora. Me explica lo de “el mesías” y vuelve sobre la mítica generosidad.

“Kartun es uno de los maestros más generosos que te puedas tener. Te da todas las herramientas que usa él para que las tomes vos. Eso es algo más que valorable. Es el sostén de una tradición muy larga –la del autor- que, sin personas así, entraría rápidamente en crisis. Se perdería un conocimiento enorme. Él es el recopilador del conocimiento de una tradición oral, práctica. No proviene de la academia. No es un académico propiamente dicho, pero en un momento se planteó la necesidad de ofrecer las herramientas de un oficio que no es universitario, que no es académico, que no pasa por los exámenes que se tomen”, Apolo sigue hablando con apasionamiento, como si estuviera predicando. Casi sin respirar. Casi como un fanático religioso.

“Él propicia la transmisión, no solamente de las técnicas y de los procedimientos, sino sobre todo del impulso creativo, de la LLAMA SAGRADA. Entonces, en ese sentido Él es un propulsor de la dramaturgia a nivel, yo diría, hemisférico, ¿no? Es el representante más emblemático en habla hispana, el transmisor de ese oficio que no está en su apogeo

pero que sobrevive y tenemos que ver qué hacemos los que venimos ahora para que todo eso no se pierda”.

Kartun no multiplica panes ni peces. Tampoco panchos ni birras, como Jesús de Laferrere, el personaje del humorista Diego Capusotto que tanto lo hace reír. Pero sí multiplica dramaturgos. Tuvo alumnos de la talla de Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Rafael Bruza, Alejandro Tantanian, Mauricio Dayub, Patricia Suárez, Ariel Barchilón, Sergio Boris, Romina Paula, Lola Arias, Santiago Loza, Diego Lerman, Maruja Bustamente, Jorge Accame, las hermanas Marull, Alejandro Acobino, Mariela Asensio, Gonzalo Demaría, Claudia Piñeiro, Andrés Binetti, además de los mencionados Ignacio Apolo, Francisco Lumerman, Mónica Salerno y una larga lista de destacados más.

El artista admirado, al que llaman Maestro, Prócer o Nobel, cuando no Jesucristo, es también un hombre común, con disfrutes comunes. Ama su casa de Cariló ahí, cerquita de la playa. Ama cuidar su jardín. Puede pasar horas y horas en silencio, entre los pinos y las plantas, en estado contemplativo. Disfruta de su “tiempo sagrado de inutilidad” y de la “mangueroterapia”, entre el gorjeo de los pájaros y el aire de mar. Ahí —solamente ahí— llega a relajarse tanto que hasta puede decir con simplicidad y grandeza (de hecho, lo hace ante la cámara de su documentalista), que si a la crítica no les gusta su estética, le “chupa un huevo”.

Apartado metodológico: A desandar el camino

En esta etapa del trabajo –la recta final- son bienvenidos los balances, donde siempre hay lugar para alguna autocrítica que arroje, aunque más no sea, un hilito de luz a la profesión y al quehacer cotidiano en el que estamos inmersos.

Y esto tiene algún parecido a la terapia de diván, a cuando uno se recuesta ahí y queda como desnudo ante la mirada silenciosa del psicoanalista y va cayendo, poco a poco, en el “ejercicio tramposo” de ponerle palabras a los sucesos internos que “avalen” los hechos. A ver si descubrimos cuál es el sentido de nuestros propios comportamientos, a ver dónde está el por qué.

Aquí no hay ninguna trampa -más bien todo lo contrario- pero sí está, firme, ese espíritu de desandar el camino. De hacer explícito lo implícito, de volver consciente lo inconsciente, lo que muchas veces está mecanizado por ese maldito “piloto automático” del que tratamos de huir (al menos) los fanáticos, los enamorados de los buenos textos, esos que solemos ver en la línea del horizonte y que nos tiran para adelante. Muchas veces de las orejas.

Pero, ¿qué hay detrás de un buen texto periodístico? Hay un procedimiento de investigación de la realidad profundo y muy diferente al de un texto literario, aunque presenten algunas similitudes estilísticas.

La diferencia entre ambos es que cuando leo, busco, analizo y vuelvo a leer, encuentro que detrás de un buen texto periodístico –escrito con buena narrativa- hay alguien que mucho, pero muchísimo más allá de buscar palabras bonitas, se está haciendo un montón de preguntas. Y que por encima de esas preguntas –y de las respuestas que encuentra en

el camino- está construyendo un periodismo sobre el “arte de mirar”. Porque además, como dice Leila Guerriero,

“En el buen periodismo narrativo, la prosa y la voz del autor no son una bandera inflamada por suaves vientos masturbatorios, sino una herramienta al servicio de la historia. Cada pausa, cada silencio, cada imagen, cada descripción, tiene un sentido que es, con mucho, opuesto al de un adorno”
(Guerriero, p.36, 2015).

Los tres perfiles presentados, fueron –al menos- tres intentos de realizar buenos textos periodísticos en el sentido amplio del término. Con el objetivo último –un tanto fanfarrón- de aportar una mirada diferente al teatro independiente en la Ciudad de Buenos Aires.

Son tres perfiles periodísticos que están nucleados por el género narrativo y sostenidos por una minuciosa investigación. Fueron meses de salir del asiento “cómodo” de una computadora y en los que el teléfono fue solo una herramienta para combinar encuentros y entrevistas. Fueron horas largas de esperar en la puerta de muchos lugares, de elucubrar preguntas, de interpretar gestos y miradas, de recorrer otras vidas y sus historias. Fue sentarme en la butaca de distintas salas para ver obras teatro por primera o por segunda vez. Fue volver a llamar, chequear, volver a salir, desgrabar, recolectar información de archivo, escribir y releer. Y después volver a escribir y a releer varias veces más.

¡Benditas sean las ideas y los datos!

En fin, empecemos por orden. En principio, hay ideas e inquietudes. A veces las inquietudes son desencadenadas por el encuentro –azaroso o no- del periodista con el dato. Hubo un hecho me conmovió en medio de una nota, como conté al comienzo de este trabajo. Un gesto: el brazo de Oscar Araiz apuntando, a través de una ventana, a un estacionamiento semi improvisado sobre el hueco triste que había dejado un edificio

derrumbado. La voz de uno de los más célebres directores de danza contemporánea del país diciendo que ahí había bailado por primera vez. *La consagración de la primavera* de Stravinski fue la pieza que sonó en el estudio de su primera profesora de danzas, ahí mismo, cuando él era apenas un niño. Sus ojos emocionados me interpararon.

Pasó el tiempo, hubo lecturas, siguió en contacto con las expresiones artísticas escénicas, las performáticas. Vine a vivir a Capital. Me interesé por el teatro. La inquietud que había quedado flotando se convirtió en idea cuando llegó a mis manos un libro Rubén Szuchmacher: *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Lo devoré.

¿Qué es eso de “lo incapturable”?

Sin duda, una de las particularidades del género teatral –la que primero salta a la vista- es que se trata de un arte del presente. Las obras “se desarrollan delante de nuestros ojos y oídos sin que las podamos atrapar”, dice Szuchmacher en su libro. Una vez que termina la función, no se puede volver atrás. Como cuando llegas tarde y te cierran la puerta: te quedas afuera.

Eso hace que se trate de una disciplina de difícil registro y estudio. De alguna manera – aunque muy limitada- el teatro se puede “reconstruir”, porque los hechos pueden relatarse como hacen los historiadores.

Las artes escénicas son como la Historia, a la que no se puede regresar, pero que se puede husmear a través de los restos que han quedado de ella. Así como los historiadores trabajan con documentos, con textos de diferentes formatos, con narraciones orales, con imágenes de época –ya sean dibujos, pinturas o fotografías-, para poder hacer un relato de los hechos referidos al pasado, de la misma manera se debería pensar la reflexión sobre lo escénico (Szuchmacher, p.108, 2015).

Cuando una obra de teatro llega a su final y pasa el tiempo, nos puede quedar el texto, es decir, la dramaturgia. Podemos guardar los libretos, los programas de mano, algunas fotografías de las escenas, la música o los sonidos que complementaron algunos pasajes, los bocetos y los planos de la escenografía, el vestuario que usaron los actores y quizás también algún video. Nada de eso, sin embargo, va a lograr revivir la experiencia del espectador. Y aunque el espectador vuelva, otra vez se siente en la butaca y vea la misma obra, será diferente.

En lo que atañe al periodismo, estarán las notas de los diarios, las entrevistas y las críticas, que también –en definitiva- son “restos históricos” pero según Szuchmacher, quienes se dedican a la crítica teatral tienen un arma poderosa, de “cierta superioridad” por encima de los creadores de las artes escénicas.

Las palabras escritas que ellos producen con sus juicios, muchas veces arbitrarios, y que dejarán registradas en los medios gráficos son las que van a quedar para siempre como descripción de lo que sucedió, mientras que el objeto de la puesta en escena desaparecerá sin más trámite cuando haya dejado de estar sobre los escenarios (Szuchmacher, p.109, 2015).

Se trata de una “desventaja estructural en la relación entre crítica y teatro, puesto que no habrá forma de reconstruir jamás un espectáculo, mientras que lo escrito, ya sea una crítica, un *paper* o una crónica de las funciones, ocupará el lugar de aquel suceso”, remata el autor.

Textos de este tipo son más fáciles de encontrar, ¿pero que reflejen o atraviesen el lado humano, los hay? Y no me refiero a las fotos de “galería” ni a las cuestiones más superfluas que suelen ser el denominador común de las páginas de chimentos. Tampoco a la entrevistas cortas y estructuras en función de preguntas cerradas.

El director teatral como “demiurgo invisible”

¿Qué pasa adentro de la sala? Al momento de sentarse en una butaca, el espectador aprecia la puesta como un todo: el texto, el rol de los actores, sus movimientos, el vestuario, la escenografía, la iluminación. El director teatral está presente, de alguna manera, en todos esos elementos. Pero no se lo ve. Está y no está. Justamente porque el trabajo de dirigir una obra radica en decidir la orientación que tomarán todos los aspectos que hacen a la puesta en escena, interviene indirectamente en ella. Es como su alma.

El director es el articulador y el orientador de todos los componentes y como tal, además de tener el talento de “ver” la obra en conjunto, debe ser un buen comunicador. Debe dialogar con todos los integrantes del equipo y negociar con ellos, porque el teatro es –en definitiva- un trabajo colectivo.

También es cierto que hay muchísimos otros factores en juego, que interfieren en el conjunto de las decisiones que tiene que tomar un director. No todo depende de él. En ocasiones hay limitaciones de presupuesto, de espacios (ya sea por conseguir una sala o por las dimensiones), otras de tipo burocráticas (especialmente si está dentro del circuito oficial o comercial) o políticas, tal como vimos en el capítulo histórico. Son diversos y variables los recursos que suelen condicionar una producción.

Pero estas características y variables hacen –en definitiva- que el teatro difiera de otras artes como la literatura, la pintura o la composición musical, cuyos procesos creativos se asumen individualmente. En el arte escénico es crucial el debate de ideas entre quienes llevan adelante un proyecto: artistas, técnicos, productores y hasta el personal administrativo.

Así fue como habiendo leído sobre estos temas, empecé a hacerme preguntas. Los ojos melancólicos de Araiz me habían interpelado a mí, aquella vez, y ahora era yo la que interpelaba la obra de Schumacher.

Pero como bien dicen Pepe Rodríguez y Daniel Santoro, ambos maestros del periodismo de investigación, no alcanza con el dato solo, ni con las presunciones, las hipótesis o las preguntas que uno se haga. Tampoco son suficientes las pistas, ni las escasas certezas. Para emprender una investigación periodística como tal -sea del tipo que fuere-, como primera medida- hay que delimitar el área de acción.

Entonces tuve que “sazonar” con la “lógica” todos los conocimientos a los que había llegado con el tiempo, la experiencia, las obras vistas, las personas que se me fueron cruzando y los interrogantes que empezaban a taladrarme la cabeza. Había llegado la hora de “preparar con ello todo un plato fundamental para el futuro: la definición del campo de investigación” (Rodríguez, p. 45, 1996). Y así lo hice.

¿Por qué el teatro independiente?

Elegí trabajar sobre teatro independiente porque resulta que es y ha sido siempre –aun con las particularidades propias de cada período histórico- el verdadero motor; y la Ciudad de Buenos Aires es y ha sido siempre el gran escenario.

Según las cifras que arroja el Sistema de Información Cultural de la Argentina (Sinca) que depende del Ministerio de Cultura de la Nación, la Ciudad cuenta con son 374 salas entre el circuito comercial privado, el oficial o público y el alternativo o *under*. La mayoría de estos espacios y de la cantidad de obras en cartelera provine del circuito independiente.

Con la autoridad de especialista, Jorge Dubatti argumenta -y con razón- que además de la cantidad de espacios, del público o de la cartelera, Buenos Aires se destaca en el mundo por la calidad artística de sus producciones, de sus dramaturgos, directores, actores y demás trabajadores (Graham-Yooll, 2014).

Incluso el empresario teatral Carlos Rottemberg, uno de los más destacados y prolíficos del país, sostiene que el secreto del buen teatro en Argentina (más allá de Buenos Aires) pasa por el teatro independiente, que es la “verdadera escuela” (Peregil, 2013).

Objeto de estudio: tres directores bajo la lupa

Cuando empecé a ajustar la lente de la investigación, para ponerla en foco, tres directores -también dramaturgos, docentes y actores- se aparecieron delante de mis ojos y me interpellaron de la misma manera que lo había hecho Araiz, varios años atrás.

Francisco Lumerman (1982), Claudio Tolcachir (1975) y Mauricio Kartun (1946) son tres artistas representativos del teatro independiente de la Ciudad de Buenos Aires, por sus formaciones, sus obras, sus puestas en escena, sus “modos de hacer”, sus trayectorias (como indiqué al comienzo de este trabajo) y, finalmente, por pertenecer claramente a tres generaciones distintas.

Los tres aportan forma, color y mucha, pero muchísima humanidad, a la fotografía de este arte del presente que estoy intentando captar desde otro ángulo, justamente el humano. Los tres están en estadios diferentes de sus carreras, uno en sus comienzos y con un futuro prometedor, el otro en pleno auge o “estrellato” y el tercero es el gran consagrado.

Además, los tres de alguna manera se interceptan en sus caminos: Kartun fue profesor de Lumerman y el autor de la primera obra que dirigió Tolcachir, además de ser muy

admirado por ambos. Tolcachir fue profesor de Lumerman. Pero además, Lumerman trabajó en Timbre 4, como docente, como director de *No daré hijos, daré versos*, de Marianella Morena, y como actor en *El viento en un violín*, de Tolcachir, con la que giró por el exterior. Estas conexiones tuvieron el objetivo de que la “lupa” también pasara por el aspecto vincular y relacional de este arte colectivo.

Cuando digo que estos tres directores me interpelaron es porque me obligaron a formularme una serie de preguntas que intenté responderme con la construcción de sus perfiles. Algunas de ellas fueron:

- ¿Cómo trabajan estos tres representantes de la dirección teatral?
- Más allá del talento de cada uno, ¿de qué manera vuelcan sus personalidades -eso que los hace únicos- en la concepción creativa de una pieza teatral?
- ¿Qué experiencias de vida los han marcado?
- Como directores, ¿toman herramientas del trabajo docente?
- ¿De qué manera observan la vida? ¿Cómo se mueven, cómo hablan, cómo es su temperamento, qué los conmueve?
- ¿Qué patrones de relacionamiento tienen con los actores, los vestuaristas, escenógrafos, iluminadores, técnicos y demás integrantes del staff de las obras que dirigen? ¿Son democráticos, son autoritarios?
- Cuando se les presentan condicionantes externos de tipo económicos, entre otros, ¿de qué manera creativa los sortean?
- ¿Qué los inspira para la creación de una historia que luego plasman en una dramaturgia y en una puesta en escena? ¿Cuáles son sus interrogantes?
- ¿Cuáles son los puntos de contacto que tienen entre sí?
- ¿Cuáles han sido sus influencias?

Estas preguntas me llevaron a plantearme objetivos de trabajo, como:

- Dejar un registro más "humanizado" de cómo trabajan, cómo se mueven y cómo son las personalidades de tres directores de teatro representativos del circuito independiente.
- Arrojar luz sobre la “incapturabilidad” del arte escénico y sobre esa "invisibilidad" -para el espectador- de la dirección teatral.
- Complementar otros documentos como bibliografía, notas periodísticas, entrevistas, críticas y *papers* ya existentes sobre la materia.
- Descubrir, aunque sea, una minúscula parte de sus universos creativos.

El género narrativo que nos alumbra

El género sobre el que estructuró este trabajo, con sus características propias del Nuevo Periodismo y sus herramientas literarias, fue una elección previa. El perfil como tal, para abordar a los tres directores de teatro independiente, fue una decisión tomada de antemano. No se trató de investigar para después decidir el “cómo”. Por el contrario, todo el material fue recolectado en función de las historias.

Porque además caí en la pretensión de hacer buenos textos periodísticos con toda la solidez informativa que eso conlleva –tal como apunté al comienzo de este apartado- pero con unas lentes que me permitieran “ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven– y una certeza: la certeza de creer que no da igual contar la historia de cualquier manera” (Guerriero, s/f).

¿Acaso hubiese significado lo mismo *Operación Masacre*, si Rodolfo Walsh hubiera contado la historia con un lenguaje informativo, formal, solemne y se hubiera ajustado a las pruebas y los documentos? La respuesta es NO. Walsh, la piedra angular del periodismo narrativo (no-ficción) argentina, eligió empezar la historia poniendo a cada

uno de los protagonistas de esa noche horrorosa en la cotidianeidad de su hogar y de sus vidas, en lo que habían hecho momentos antes de encontrarse en un departamento del fondo, en la localidad de Florida, a escuchar esa pelea de boxeo por la radio.

Quería que sus lectores le tomaran el peso a lo que había sucedido. Quería que las páginas rezumaran el pánico de esos infelices que corrían en la noche iluminados por los focos de los autos, con el aliento de las balas en la espalda. «Lo están alumbrando, le están apuntando –escribió, para relatar el momento en que Horacio Di Chiano intenta que no lo maten haciéndose pasar por muerto—. No los ve, pero sabe que le apuntan a la nuca. Esperan un movimiento. Tal vez ni eso. Tal vez les extrañe justamente que no se mueva (...). Una náusea espantosa le surge del estómago (...). Nadie habla en el semicírculo de fusiles que lo rodea. Pero nadie tira. Y así transcurren segundos, minutos, años... y el tiro no llega. Cuando oye nuevamente el motor, cuando desaparece la luz, cuando sabe que se alejan, don Horacio empieza a respirar, despacio, despacio, como si estuviera aprendiendo a hacerlo por primera vez.» (Guerriero, p.39, 2015).

El mismo efecto tienen los perfiles: sondear qué hay detrás (o adentro) de las personas y movilizar, percibir sus atmósferas, entrar de visita en sus universos. ¿Acaso tendríamos un “buen retrato” de un Frank Sinatra ya en el ocaso de su carrera sino fuera por la pluma de Gay Talese y todo el trabajo que hay detrás de su famoso *Frank Sinatra está resfriado*?

Pero antes de continuar, mejor definir el perfil periodístico, por más dificultoso que resulte. Los distintos autores para explicar qué es, empiezan por lo que no es. Un perfil “no es reportaje, no es crónica, no es biografía”, dice Roberto Herrscher en su libro *Periodismo Narrativo*. Para el escritor Evan Hill tampoco es una entrevista, “ni una suma de entrevistas diversas, no es una descripción de lo que el sujeto hace, no es el típico ‘un-día-en-la-vida-de’ (como se cita en Rosendo, 1997).

Entonces, ¿qué es? No hay una definición exacta. Para Herrscher, a lo que más se parece es a la biografía, pero al contrario de ella, los perfiles no toman la vida entera, sino que

van directo a lo que tiene importancia noticiosa, mayor interés humano o histórico. Generalmente van directo al momento clave o definitorio. El autor subraya que,

De ahí nos movemos para atrás y para adelante buscando responder a las preguntas que los lectores se hacen sobre el personaje. Y no buscamos siempre llegar a ‘la verdad’. La riqueza del perfil hace que muchas veces escuchemos diferentes voces que cuentan la misma historia de manera distinta, e inclusive que se contradicen abiertamente. El hecho de que suscite esa disparidad de historias y opiniones enriquece (Herrscher, p.158, 2016).

Los perfiles contienen no sólo la palabra del protagonista, que en algunos casos ni siquiera está –valga nuevamente citar al famoso texto de Talese, *Frank Sinatra está resfriado-*. Los testimonios de amigos, colegas o familiares aparecen como voces corales, que, como afirma Guerriero, “dicen cosas que el protagonista generalmente no dice de sí mismo, como halagos o críticas severas” (Villa, s/f).

El proceso propiamente dicho

Hubo un hecho detonante, un tema, una idea que delimitó el área de estudio, hubo tres personas representativas que surgieron para contar sus historias, hubo una serie de preguntas previas y un trazado de objetivos. Elegí una forma de contar, el perfil, cuya *alma mater* es la entrevista y la observación. Después puse manos a la obra.

Volví a Pepe Rodríguez, a su “Biblia” de periodismo de investigación, buscando pistas que guíen el campo de acción. Porque en definitiva,

Toda (absolutamente toda)² investigación periodística se concreta siempre a partir de un proceso, más o menos laborioso, en el que el periodista se afana por descubrir pistas, hechos, relaciones y cualesquiera otros retazos de realidad conducentes a demostrar el objetivo motor de la investigación puntual que se haya emprendido, y este proceso, a su vez, se concretará mediante el uso de

² La aclaración entre paréntesis es nuestra.

una serie de técnicas y estrategias –genéricas o específicas, ortodoxas o heterodoxas-, que permitirán bucear, con más o menos fortuna, en la realidad escondida que el periodista pretende hacer aflorar en su trabajo (Rodríguez, p. 45, 1996).

La primera estrategia que seguí fue el orden, teniendo en claro el tipo de información y de testimonios que necesitaba para cumplir con los objetivos propuestos. Entonces me fijé un cronograma de actividades según una lista de personas a entrevistar, ordenadas por perfil y de acuerdo a su mayor accesibilidad, pero teniendo en cuenta también que más de un entrevistado podía aportarme materia prima para más de un perfil.

Empecé por Francisco Lumerman y su contexto. A medida que las personas van subiendo en sus carreras, acompañadas por el reconocimiento mediático, se vuelve más difícil llegar a ellas.

Cuando Leila Guerriero –para el caso- las llama por teléfono, ni siquiera les nombra la palabra perfil. Directamente les dice que quiere hacerles una nota para un medio X donde va a salir publicada. El tema es que cuando una dice “es para una tesis”, generalmente los “protagonistas” no se muestran tan abiertos o te van dejando “para después”, porque “están muy ocupados” y si a una se le llega a infiltrar la palabra “perfil” en la misma oración que “tesis”, ¡peor! El camino al acceso se complejiza. Puede que haya, en algunos casos, algo de “ego” o de “conveniencia publicista” que haga que les endulce más los oídos el nombre de un medio.

Armé la lista de entrevistados. Sin embargo, antes me encontré con la periodista especializada en teatro, Sandra Commisso, que también fue alumna de Lumerman y de Tolcachir y que, además, entrevistó varias veces a Kartun. También me encontré con Marisol Cambre, agente de prensa de Timbre 4, por su conocimiento con Tolcachir y su contexto. Me abrieron un panorama general y me facilitaron contactos.

El más joven de los tres, Lumerman, se mostró mucho más predispuesto, con lo cual fui por él mientras gestionaba el encuentro y “seguía” a los otros dos directores. El orden fue el siguiente:

- 1) Francisco Lumerman, actor, director, dramaturgo.
- 2) María Cristina Via, madre de Lumerman.
- 3) Manuela Amosa, esposa de Lumerman, actriz.
- 4) Lisandro Penelas, amigo y socio de Lumerman, colega, ex alumno de Tolcachir.
- 5) Mónica Salerno, dramaturga, directora de cine (dirigió el documental de Kartun y fue su alumna; ganó el segundo premio de dramaturgia Rozenmacher cuando Lumerman ganó el primero).
- 6) Diego Faturós, amigo de Lumerman y Tolcachir, actor, director, profesor y coordinador académico de Timbre 4.
- 7) Silvina Katz, ex profesora de teatro de Tolcachir, Lumerman, Faturós, Penelas y Amosa, directora de obras en la que ellos actuaron.
- 8) Claudio Tolcachir, actor, director, dramaturgo.
- 9) Lautaro Perotti, uno de los mejores amigos de Tolcachir, actor, director, profesor y coordinador académico de Timbre 4.
- 10) Isidoro Tolcachir, padre.
- 11) Esteban Menis, actor, comediante, realizador de series web, colega de Tolcachir.
- 12) Andrés Tolcachir, hermano.
- 13) Mauricio Kartun, dramaturgo, director, actor
- 14) Lorena Vega, actriz, fue protagonista de Salomé de Chacra. También fue dirigida por Kartun en una serie de monólogos del ciclo Teatro por la Identidad.
- 15) Enrique Federman, actor, director, dramaturgo, colega y amigo de Kartun, coautor de la obra *Perras*.

16) Ignacio Apolo, dramaturgo, ex alumno y profesor adjunto de Kartun, con quien comparte cátedra en la EMAD y en su taller privado de Villa Crespo.

17) Ricardo Monti, escritor, profesor de escritura de Kartun.

18) Luciana Kartun, hija.

A dos de los protagonistas, Lumerman y Tolcachir, pude encontrarlos más de una vez porque tuve acceso a presenciar sus clases y verlos en el contexto de obras que dirigían y/o actuaban. Con Kartun no me resultó sencillo, se definió como una persona reservada que solo acostumbraba a dialogar con periodistas en el marco de un eje temático previamente establecido.

Tal vez mi error con él haya sido tratar de explicarle que quería “hacerle un perfil para una tesis”. Al contrario de lo que aconseja Guerriero, probablemente hablé (escribí por mail, mejor dicho) más de lo necesario. Él me puso un límite que respeté, y así fue que encaré una entrevista telefónica, aquel domingo a la mañana. No me permitió acompañarlo a una función de *Terrenal*. No me permitió presenciar ninguna de sus clases, ni en la EMAD ni en su taller. Tuve que ser creativa al aprovechar otras fuentes a su alrededor y el material audiovisual de sus entrevistas televisivas, como el DVD del documental que protagoniza, *El año de Salomé* (que no está de más decir que vi en reiteradas oportunidades).

En total, resultó abundante el material de archivo que recolecté, es decir, las notas, entrevistas, reportajes que mis tres perfilados habían realizado para distintos medios. En el caso de Kartun, también leí su libro *Escritos 1975-2015*. Siempre son bienvenidos “nuestros amigos, Google y YouTube” en este tipo de sondeos.

Recordé un taller sobre perfiles que ofreció en una de sus visitas a Buenos Aires, Julio Villanueva Chang, el editor de la revista *Etiqueta Negra*. Fue en marzo 2016 en la Fundación Tomás Eloy Martínez. En aquella oportunidad, Villanueva Chang se encargó

de dejar bien en claro que no hay “recetas” para hacer un buen perfil, pero dio algunos *tips*. Hizo una recomendación básica que seguí al pie de la letra: “tenemos que formularnos una pregunta previa que trataremos de responder a lo largo de la investigación y a lo largo del texto”. Lo dijo y lo apunté bien grande en mi cuaderno.

En el caso de Lumerman fue, “¿Qué quedó de aquella firmeza y liderazgo que tenía cuando jugaba a dirigir a sus hermanos?”. Para Tolcachir, una afirmación acompañó el interrogante: “Su camino a la fama. De rockearla en un ph de Boedo, ¿cómo llegó a convertirse en referente del arte escénico porteño?”. Y Kartun, ¿Cómo vivir con la simpleza de un hombre de barrio y el aura de mito viviente del Teatro Independiente argentino?

A la hora de registrar las conversaciones, también seguí el consejo de Guerriero: grabé y transcribí todo, por la luz que puede llegar a arrojar hasta el más mínimo detalle a la hora de escribir la historia. Además, siempre conviene tener mucha más información de la que se va a usar y comprobé que es cierta la teoría del iceberg: “lo que flota es el cinco por ciento y está soportado por un 95% que no se ve, y en esto se juega tu solidez como periodista” (Villa, s/f).

Después de todo ese trabajo, cuando seleccioné la información también tuve que tener bien en claro qué quería contar. “Debemos recordar que un perfil aspira a decirle al lector quién es esa persona” (Herrscher, p. 163, 2016). Por eso es tan importante tener una pregunta por responder desde el inicio, junto con la información previa que se investiga, se guarda y se archiva.

Finalmente, si hay algo que realmente separa el perfil de cualquier otro género, “es la manera en que el periodista sigue, acompaña, mira y acopia escenas de su personaje” (Herrscher, p.163, 2016). Acá se juegan la insistencia, la suerte y la creatividad para

sortear los obstáculos y salir airoso. En mi caso particular, la insistencia fue crucial pero no hubiese sido nada sin la cuota de paciencia (“paz-ciencia”), el necesario “tiempo de cocción” que todo buen plato necesita para que no se arrebate ni se queme.

Otra cuestión esencial que tuve presente fue el cruzamiento de datos, tan importante en toda investigación periodística. Daniel Santoro asevera que:

Tras recolectar los datos, comienza la etapa generalmente más productiva de una investigación. El método más sencillo para inaugurarla es hacer el cruce de esos datos armando un cuadro de doble entrada. En el lado de las columnas podemos escribir, por ejemplo, direcciones, teléfonos, abogados y contadores; en el lado de las filas los nombres de los principales sospechosos u otros datos que pueden ser relevantes. El cuadro nos permitirá observar si existen coincidencias: puede ser que dos sospechosos que no parecían relacionados compartan el mismo contador (Santoro, p. 95, 2008).

Claro que, en este caso, como no se trata de un hecho delictivo o de corrupción política, especialidades de este autor, no fue necesaria una planilla de Excel con este tipo de datos. Sólo hubo una más sencilla con nombres, direcciones y teléfonos, conocida con el nombre de agenda periodística (puntual para este trabajo). Aunque sí tuve muy presente sus palabras, sobre todo cuando dice que “el investigador obsesivo va haciendo este cruce mentalmente a medida que avanza la investigación, incluso cuando toma una ducha, porque la historia se mete en su vida” (Santoro, p. 96, 2008).

Y muy cierto es que cuando hablamos de perfiles ese cruce se cuele por todos lados, no sólo en la ducha o en la almohada. No se trata de contadores ni abogados sino de las mismas anécdotas contadas por distintas personas en distintas entrevistas, como mencioné más arriba. Así funcionan las “voces corales” que enriquecen todo perfil y que suman detalles y color. Podríamos llamarlo el “cruce coral de datos” que resulta imprescindible.

En el caso particular de estos tres entrevistados también hubo un cruce muy importante entre esas voces corales; ya mencioné que varios de ellos se conocen entre sí, con lo cual podían hablar de más de un personaje.

Como dice también el director del Máster en Periodismo BCN_NY de la Universidad de Barcelona y Columbia University, tantas veces citado en este trabajo: Cuando “vamos agregando voces, y el perfil se completa, se hace más complejo y abierto, se torna más cierto” (Herrscher, p.165, 2016).

Teniendo en cuenta las recomendaciones de su manual, la estructura de redacción que seguí, en el caso de Lumerman, fue una cronología larga porque consideré que es lo que se espera de un perfil de alguien que está subiendo a la cúspide de su carrera, con una gran determinación, comenzando con una imagen que sostuve con su historia. También fue el caso de Tolcachir. Hubo pasajes biográficos e históricos, hubo idas y vueltas también a partir de una imagen fuerte de él en tiempo presente y de la interpretación que me despertó la búsqueda de su identidad (tal como lo titulé: la estrella de rock del teatro independiente).

En el relato de la historia de Kartun, hubo un mix entre la estructura cronológica en el que seguí el camino de la investigación y otra fotográfica. Construí el andamiaje a partir de las dificultades que tuve para acercarme a él y la ambigüedad que me suscitó encontrarlo, concertar la entrevista telefónica y poder dialogar. Pero también hubo una especie de sucesión de fotos unidas entre sí con pinceladas biográficas.

Finalmente, como dijo Miguel Ángel hace más de 500 años: La forma habita ya en la roca, la escultura no hace más que revelarla quitándole el mármol sobrante. Lo mismo hacen la investigación y la escritura de un perfil, le sacan luz a las historias que habitan en las personas. Ellas mismas dictan la forma. El periodista comunica.

Conclusión

Intenté, en este trabajo, dejar plasmado el intenso recorrido que me tironeó todo el tiempo hacia adelante, aunque muchas veces “de las orejas”, como me pasa cuando leo esos buenos textos periodísticos y los visualizo en la línea del horizonte. En esta profesión, tan bastardeada en los últimos años, hay periodistas increíbles y ellos son, siempre, un estímulo. A algunos he tenido la fortuna de tenerlos como profesores, a otros como compañeros de redacción y, a los del otro grupo, los he conocido como simple lectora y curiosa al fin.

Intenté, en este trabajo, aportar otra visión al periodismo cultural que trata este tipo de expresiones artísticas. El teatro, en definitiva, es un arte descarnadamente humano y colectivo, en tiempo presente. Nada menor en tanto hecho filosófico, antropológico y social. Rescatar entonces algo de esos interrogantes que sobrevuelan, esa humanidad que lo rodea y ese aspecto vincular que lleva intrínseco, a partir de tres directores representativos del teatro independiente de la Ciudad de Buenos Aires, resultó entonces una propuesta necesaria de trabajo.

Muchas veces debemos sentarnos, poner pausa y reflexionar sobre nuestras propias rutinas de trabajo, sin dejarnos arrebatar por la dictadura de los algoritmos de la era digital o por la obsesión por la primicia que tantas veces lleva a noticias basadas en un tuit, sin fuentes, sin nada. Como dije al comienzo de este trabajo, como periodistas no debemos dejarnos llevar por la instantaneidad ni comportarnos como esclavos del “reino de las redes sociales”. Tenemos la obligación de reflexionar, de aportar nuevas miradas, nuevos puntos de vista; de no quedarnos siempre nadando en la superficie de la realidad. Es nuestro deber bucear —cada tanto— en la profundidad, buscar posibles causas y

consecuencias que nos permitan interpretar y comprender el mundo que nos rodea y que, tantas veces, se expresa a través del arte.

Intenté, en este trabajo, poner la atención en tres personalidades que no pasan desapercibidas, a las que resulta imposible sacarles los ojos de encima o escucharlas hablar sin prestarles atención. Que tienen carisma y, sin duda, capacidad de liderazgo. Descubrí algunas características comunes: El talento en primer lugar, pero también –y quizás muy por encima del talento- una determinación y una capacidad de resiliencia, de salir adelante, descomunal. Sus obras están embebidas de sus personalidades y de sus historias.

Estamos hablando de un hombre, tan sencillo y a la vez tan complejo, que podría haberse quedado ahí, vendiendo papas y zapallos en el Mercado del Abasto, o en todo caso, en el Mercado Central y hoy, para muchos, más que un referente, es “San Kartun”.

Claudio Tolcachir se empecinó una y otra vez por hacer teatro, no importaba si era en el fondo de un ph o en una sala de barrio o quizás, con suerte, en alguna de la calle Corrientes. No importaba tampoco si estaba viviendo en el huracán de una de las mayores crisis del país, la de 2001. Igual él y sus amigos podían rebuscárselas para encontrar “el mango” y ponerle creatividad a la carencia en sus primeras puestas en escena.

Francisco Lumerman podría haber buscado el “camino fácil”, sobre todo después de la muerte de su padre. Quizás hubiera sido “más cómodo” quedarse con el trabajo de cadete que después lo llevó a una oficina. Hubiese tenido más tiempo libre, hubiese dormido más. Quizás con una “carrera convencional” hoy tendría un trabajo común, con horarios comunes –de 9 a 18- y no lo conoceríamos. Pero “ese niño eterno”, con la fortaleza de un “superhéroe”, se sobrepuso a todo. Ayudó a su familia, sí. Pero también tuvo tan claro su deseo que su fuerza de voluntad lo llevó, una y otra vez, –a pesar del sueño y del

cansancio- a levantarse a las 5 de la mañana, para ensayar de 6 a 9 y de ahí irse a trabajar. Nada lo detuvo. Ni a él, ni a sus amigos y compañeros de acero. Todos habían tenido maestros de acero.

Somos humanos, tenemos defectos. Pero hay que aplaudir a la gente que siempre cae de pie, con la convicción de que concretar los sueños no es solamente para “los otros”, no es el final feliz del cuento de los afortunados. A los sueños los alcanza el que va al frente y da pelea.

Este trabajo de perfilar personas, que a veces parece que la dejan a una con la imagen de “paciente psiquiátrica” perseguidora de gente, no sólo le brinda calidad al periodismo. O profundidad. O humanidad. Los perfiles atraviesan el plano personal y hasta diría que, incluso, nos vuelven mejor persona, con la posibilidad de enriquecernos de las experiencias ajenas y aprender de ellas.

Fue la primera vez, que me animé de lleno, a lanzarme a este tipo de trabajo, sabiendo que:

El periodismo narrativo es un oficio modesto, hecho por seres lo suficientemente humildes como para saber que nunca podrán entender el mundo, lo suficientemente tozudos como para insistir en sus intentos, y lo suficientemente soberbios como para creer que esos intentos les interesarán a todos (Guerriero, p.32, 2015).

Me lancé igual, ganando más seguridad a medida que iba avanzando, y sudando, en esta tarea tan delicada, en la que, con toda honestidad, traté de atravesar –como dice Julio Villanueva Chang- “la biografía y el carácter” de estas tres personalidades, “por la cuerda floja cuyos extremos son la compasión y la crueldad, y ese borroso justo medio que es el entendimiento” (Villanueva Chang, p.119, 2014).

Revaloricé la investigación periodística que sostiene la solidez de todo buen periodismo y rescaté a maestros como Pepe Rodríguez, Daniel Santoro –repasé sus técnicas y

procedimientos- y al mismísimo Gabriel García Márquez, quien sostuvo hasta el final de sus días que, todo buen periodismo es –en definitiva- periodismo de investigación.

Y, dicho sea de paso, y porque muchas veces la realidad como las interrelaciones que genera tienen cierta “perspectiva circular”, me doy el permiso de finalizar con la misma frase con la que los introduje a este trabajo:

Para ser periodista hay que ser invisible, tener curiosidad, tener impulsos, tener la fe del pescador –y su paciencia-, y el ascetismo de quien se olvida de sí –de su hambre, de su sed, de sus preocupaciones- para ponerse al servicio de la historia de otro. Vivir en promiscuidad con la inocencia y la sospecha, en pie de guerra con la conmiseración y la piedad. Ser preciso sin ser flexible y mirar como si se estuviera aprendiendo a ver el mundo. Escribir con la concentración de un monje y la humildad de un aprendiz. Atravesar un campo de correcciones infinitas, buscar palabras donde parece que ya no las hubiera. Llegar, después de días, a un texto vivo, sin ripios, sin tics, sin autoplagios, que dude, que diga lo que tiene que decir –que cuente el cuento-, que sea inolvidable. Un texto que deje, en quien lo lea, el rastro que dejan también, el miedo o el amor, una enfermedad o una catástrofe.

Atrévanse: llamen a esto oficio menor.

Atrévanse. (Guerriero, p.65, 2015).

María Sol Oliver

Bibliografía

“Alejandra Boero, desde el andamio” (10 de diciembre de 2000), *La Nación Revista*.

Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/213026-alejandra-boero-desde-el-andamio>

Antón, C. (s/f), “Nuevo Teatro” [Mensaje en un blog]. Homenaje a Carlos Antón.

Recuperado de: https://carlos-anton.idoneos.com/nuevo_teatro/

Barandiarán, L. (23 de marzo de 2016), “El impacto de la última dictadura sobre la cultura (1976-1983)”. Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires

(Unicen). Recuperado de: <https://www.unicen.edu.ar/content/el-impacto-de-la-%C3%BAltima-dictadura-sobre-la-cultura-1976-1983>

Bonino, J. (2 de febrero de 2018), “Entre el under, el mainstream y la TV, el sello personal de un creativo”, *diario La Nación*. Recuperado de:

<https://www.lanacion.com.ar/2105869-entre-el-under-el-mainstream-y-la-tv-el-sello-personal-de-un-creativo>

Cabrera, E. (s/f), El teatro argentino y los derechos humanos durante la década 1973-83.

A Journal Of The Cefiro Graduate Student Organization, Texas Tech University, p.23-

34. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3144471.pdf>

“Claudio Tolcachir: ‘Ser actor es mi primer amor’” (26 de junio de 2012), *diario*

Clarín. Recuperado de: https://clarin.com/espectaculos/claudio-tolcachir_0_B1wV8YM2w7e.html

Carbonell, J. (15 de junio de 2018), “Claudio Tolcachir: cómo se convirtió en padre gracias a un vientre subrogado”, *Revista Brando*. Recuperado de:

<https://lanacion.com.ar/2144305-claudio-tolcachir-como-se-convirtio-en-padre-gracias-a-un-ventre-subrogado>

Dragún, Osvaldo (s/f), "Teatro Abierto. Cómo lo hicimos". *Teatro del Pueblo, SOMI*.

Recuperado de: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/dragun001.htm

Dubatti, Jorge (2012), *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*,

Buenos Aires, Argentina, Ed. Biblos.

Dubatti, J. (junio, 2014), Entrevista con Mauricio Kartun: "Creo en el Dios Mito. En su metáfora perfecta. Y lo respeto como tal. El mío es un Dios zurdo", *Revista Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini* (21). Recuperado de:

<http://www.centrocultural.coop/revista/21/entrevista-con-mauricio-kartun-creo-en-el-dios-mito-en-su-metafora-perfecta-y-lo-respeto>

<http://www.centrocultural.coop/revista/21/entrevista-con-mauricio-kartun-creo-en-el-dios-mito-en-su-metafora-perfecta-y-lo-respeto>

Duplatt, A. (2017), "Periodismo narrativo: Otra forma de explicar el mundo", *Revista Narrativas*, Recuperado desde: <https://www.narrativas.com.ar/periodismo-narrativo-otra-forma-explicar-mundo/>

Fukelman, M. (2015), "El concepto de 'teatro independiente' y su relación con otros términos", *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, N° 9, p. 160-171.

Fukelman, M. (abril, 2013), "El teatro independiente en los primeros años de la postdictadura". *Revista Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini* (17).

Recuperado de: <http://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/26275>

Fundación Somigliana (s/f), "Teatro Abierto". *Teatro del Pueblo, SOMI*. Recuperado de: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm

Graham-Yooll, A. (19 de mayo de 2014), “Buenos Aires es un gigantesco laboratorio teatral”, *diario Página 12*. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-246532-2014-05-19.html>

Guerriero, Leila (2013), *Plano Americano*, Santiago, Chile, Ed. Universidad Diego Portales.

Guerriero, Leila (2015), *Zona de obras*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Anagrama.

Guerriero, L. (s/f), ¿Qué es el periodismo literario?, *revista Anfibia*. Recuperado de: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/que-es-el-periodismo-literario/>

Herrscher, Roberto (2016), *Periodismo Narrativo*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Marea.

Ismach, M. (18 de diciembre de 2016), "El boom del teatro 'under': ya hay alrededor de 180 salas en el circuito alternativo" [entrada de blog: agenciauces.wordpress.com].
Recuperado de: <https://agenciauces.wordpress.com/2016/12/18/el-boom-del-teatro-under-ya-hay-alrededor-de-180-salas-en-el-circuito-alternativo/>

Jemio, D. (3 de noviembre de 2014), “El teatro es un fenómeno de la clase media argentina”, *revista Viva*. Recuperado de: https://www.clarin.com/viva/teatro-claudio_tolcachir-augusto_fernandes-margarita_xirgu_0_Skib6Eu5vXe.html

Kartun, Mauricio (2015), *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Colihue.

Leonardi, Y. A (julio, 2010), “Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)”, *Telón de fondo*.

Revista de Teoría y Crítica Teatral, 6 (11). Recuperado de: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero11/articulo/268/disidencias-y->

[modos-de-replica-ideologicas-el-teatro-independiente-durante-la-primera-gestion-peronista-1946-1955.html](#)

Mansilla, Camila (s/f), Breve historia del Teatro del Pueblo. *Teatro del Pueblo, SOMI*.

Recuperado de: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm>

Oliver, S. (2 de agosto de 2015), "Me gusta el teatro independiente", *Revista Nueva*, Ed. Aver, N° 518. p 8-11.

Pelletieri, Osvaldo (2003), *Historia del teatro argentino: La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Galerna.

Pelletieri, Osvaldo (2004), *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Eudeba.

Pelletieri, Osvaldo (ed.) (2006), *Texto y Contexto Teatral*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Galerna.

Peregil, F. (6 de febrero de 2013), "Entrevista a Carlos Rottenberg: El secreto de los buenos actores en Argentina es el teatro independiente", *diario El País*, Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2013/02/06/actualidad/1360146355_986166.html

Perera, V. y De la Puente, M. (7 de marzo de 2017), "Entrevista a Mauricio Kartun. De Teatro Abierto a Terrenal. Todo teatro está basado en la hipótesis del enfrentamiento y la violencia", *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 4 (7) p. 136-153.

Raimondi, M. M. (14 de julio de 2008), "El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura". *Revista Nuevo Mundo*. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/37982>

Ricci, J. (2009), "Momentos del teatro argentino", Biblioteca Virtual Universal.

Recuperado de: www.biblioteca.org.ar/libros/134843.pdf

Rodríguez, Pepe (1996), *Periodismo de investigación: técnicas y estrategias*, Barcelona, Paidós.

Rosendo, B. (1997), "El perfil como género periodístico", *Communication & Society*, 10, Ed. Facultad de Comunicación, Universidad de Navarra, España. Recuperado desde: http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=162

Sánchez, Camilo (s/f), "Hacerse cargo de la escena", *Revista Anfibia*. Recuperado de: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/hacerse-cargo-la-escena/>

Santoro, Daniel (2004), *Técnicas de investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*, México D.F, México. Ed. FNPI.

Szuchmacher, Rubén (2015), *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Reservoir Books.

Taborelli, M. V. (diciembre, 2014), "Aproximaciones a la dramaturgia de Chau Misterix de Mauricio Kartun a partir de cuatro monólogos para una puesta no realizada", *Revista Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini* (21). Recuperado de: <http://www.centrocultural.coop/revista/21/palos-y-piedras/aproximaciones-la-dramaturgia-de-chau-misterix-de-mauricio-kartun-partir>.

"Un texto con datos duros pero sin buena narración es casi como si no lo hubieras escrito" (6 de septiembre de 2017), *diario Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/cultura/articulo/entrevista-con-leila-guerriero/527970>

Valencia R, (2009), "Entrevista con Julio Villanueva Chang, fundador de la revista Etiqueta Negra", *Revista Séptimo Sentido*, Recuperado de:
<http://web.archive.org/web/20140407081918/http://lacomunidad.elpais.com/robertoelsalvador/2009/2/15/entrevista-con-julio-villanueva-chang-fundador-la-revista>.

Villa, S. (s/f), “‘El arte de hacer un perfil consiste en saber mirar’: Leila Guerriero”, *Revista De la urbe*, Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquía, Colombia. Recuperado de: <http://delaurbe.udea.edu.co/2015/09/30/el-arte-de-hacer-un-perfil-consiste-en-saber-mirar-leila-guerriero/>

Villanueva Chang, Julio (2014), *De cerca nadie es normal*, San José, Costa Rica. Ed. Germinal.

www.alternativateatral.com.ar

Yaccar, M. D. (11 de julio de 2018), “Navegar aguas extrañas implica un aprendizaje”, *diario Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/127519-navegar-aguas-extranas-implica-un-aprendizaje>

Fuentes audiovisuales

Canal de la Ciudad [Canal de la Ciudad]. (2017, agosto 29). *Conversación y café con Claudio Tolcachir en Hoy nos toca* [archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=E6YuJdoTfW8>

Canal de la Ciudad [Canal de la Ciudad]. (2018, julio 11). *Entrevista mano a mano con Francisco Lumerman en Hoy nos toca a la tarde* [archivo de video]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=wIf_wOv-lkc

Canal de la Ciudad [Canal de la Ciudad]. (2015, septiembre 4). *Mauricio Kartun en El mundo nos mira* [archivo de video]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=eBVdBLXI6Ss>

Canal de la Ciudad [Canal de la Ciudad]. (2014, noviembre 16). “*Todo escritor es un lector degenerado*”, *Mauricio Kartun en La Clase* [archivo de video]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=vuoQaz7YUMo>

Canal Encuentro. [Canal Encuentro]. (2017, julio 7). *Conurbano: Mauricio Kartun*

[archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fkjoQ1d14B4>

Canal Encuentro. [Canal Encuentro]. (2007, abril 5). *Monstruos: Mauricio Kartun-*

Diego Peretti. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UPpwUC1tEO0>

Lauricella, Virginia (productora), Salerno, Mónica y Crexell, Hugo (directores). (2012).

Kartun, el año de Salomé, [documental]. Argentina: INCAA.

TV Pública Argentina. [TV Pública Argentina]. (2016, agosto 31). Otra trama - El amor es un bien [archivo de video]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=cUKnH2Y-n78>

UN3TV. [UN3TV]. (2014, agosto 3). *Soy Curioso, Mauricio Kartun* [archivo de video].

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=o570lbVdhso>